BN

MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

XXXV - 1974 fascicolo 1/2

BIANCO E NERO

SOMMARIO

SCUOLA DI FRANCOFORTE
INDUSTRIA CULTURALE E SPETTACOLO

3 Introduzione

4 *Luciano Frasconi*: Il tema dell'industria culturale nel pensiero critico-negativo

30 *Tito Perlini*: Tra minuscolo e illimitato. Adorno: stile e Kitsch

148 *Tito Perlini*: Adorno: arte, spettacolo, cinema, televisione

204 *Maria Grazia Meriggi*: Osservazioni su Benjamin e il teatro

220 *Maria Grazia Meriggi*: Sull'« Opera d'arte dell'epoca della sua riproducibilità tecnica » di Benjamin

224 Bibliografia

Anno XXXV - fascicolo 1/2 gennaio-febbraio 1974
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

GENNAIO/FEBBRAIO 1974

1/2

ANNO XXXV

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

BN

SCUOLA DI FRANCOFORTE INDUSTRIA CULTURALE E SPETTACOLO

a cura di
Tito Perlini

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00165 Roma, via delle Fornaci, 103
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

Il presente fascicolo vuole essere una prima, ancora necessariamente incompleta approssimazione all'intricata problematica concernente i rapporti fra il pensiero critico-negativo e il mondo complesso dello spettacolo nell'orizzonte della riflessione che gli autori della cosiddetta « Scuola di Francoforte » hanno svolto sulla « cultura di massa », la cui nozione rimanda a quella di **industria culturale** come strumento e modalità di espressione e trasmissione del **dominio** nella sua capacità di imporsi come **razionalità** inconfutabile. Il presente fascicolo contiene una messa a punto iniziale della tematica dell'industria culturale in rapporto al fenomeno crescente del « reificarsi » della coscienza. Il primo degli scritti contenuti in questo quaderno costituisce il quadro fondamentale di riferimento entro cui è necessario collocare gli altri per cogliere il senso preciso del discorso in essi contenuto. Nei contributi qui presenti ci si sforza di chiarire il perché al pensiero critico-negativo il mondo dello spettacolo appaia, nella società amministrata, nell'era in cui il dominio tende ad impregnare di sé totalmente la società, come una sfera sempre più alienata nella quale ogni forma di spontaneità sembra ridursi alla larva impotente — e beffardamente caricaturale — di se stessa. Lo scritto di Frasconi

che apre il quaderno, colla distinzione tra **reificazione della coscienza** e **coscienza reificata,** pone l'essenziale punto di riferimento critico-concettuale, in rapporto al quale il fenomeno del degradarsi dell'espressione a stereotipo può essere compreso nel senso corretto, necessario ad una non viziata comprensione della tematica critico-estetica dei pensatori « negativi », i quali, con grande lucidità, hanno colto, alle sue radici, il fenomeno del falsificarsi di ogni forma di comunicazione nell'era della mercificazione totale, nell'ambito del tardo capitalismo oligopolistico-organizzato.
Un successivo fascicolo si soffermerà sugli influssi esercitati, in Italia, dai pensatori critico-negativi sulla cultura avente lo spettacolo come proprio oggetto di riflessione, soprattutto sulla critica cinematografica, considerata nei suoi vari indirizzi. Qui si è cercato — nello sforzo di fugare i vari equivoci che si sono creati sull'argomento — di chiarire la genesi del tema dell'industria culturale, di restituirne l'esatta nozione, di cogliere l'intreccio in cui siffatto tema trova modo di mettersi in stretto rapporto con altri, fra i più rilevanti, temi e motivi compresi nell'orizzonte teoretico-critico di questi autori, ai quali preme essenzialmente — attraverso l'analisi di fenomeni estetici — giungere ad una critica radicale dei fondamenti stessi su cui si basa l'attuale civiltà.

LUCIANO FRASCONI

IL TEMA DELL'INDUSTRIA CULTURALE NEL PENSIERO CRITICO-NEGATIVO

1. Nei venticinque anni trascorsi dalla pubblicazione della *Dialettica dell'illuminismo*, il termine « industria culturale » — adoperato per la prima volta da Horkheimer e Adorno in quest'opera — si è largamente affermato nella pubblicistica corrente. Ma in questa sua affermazione esso ha perduto la propria pregnanza concettuale, diventando un'etichetta che la società industriale avanzata impiega per meglio mascherare la totalitarietà della propria ideologia. Il concetto di industria culturale è diventato una componente dell'industrializzazione stessa della cultura.

A partire dal dopoguerra, l'industria culturale si è infatti adeguata alla tendenza economica generale consistente in una crescente — quanto apparente — differenziazione delle merci. Mentre alle sue origini l'industria culturale, in quanto mercificazione generale della precedente — ed ancora relativamente esistente — cultura borghese classica, si caratterizzava come fenomeno generale che incideva sull'insieme dei rapporti tra cultura e società, attualmente la specializzazione dei processi produttivi, collegata alla stratificazione monopolistica del mercato, ha reso più facile e nello stesso tempo più difficile decifrare quali prodotti culturali possano essere classificati in base alla preminenza in essi del carattere di merce e quali viceversa vi si sottraggano.

Questo stato di cose ha oggettivamente favorito l'identificazione dell'industria culturale con la sfera del consumo più evidente: un certo tipo di cinema, di giornali, di televisione e così via. A tale ingenua concezione dell'industria culturale fa riscontro la del pari ingenua credenza che l'alta cultura sia ancora accessibile in una sfera incontaminata dalla reificazione capitalistica. Ma proprio l'analisi dell'industria culturale vieta una simile ingenuità, perché mostra che alta cultura e cultura di massa non sono settori — come pretende l'ideologia — antitetici, ma che tra loro esiste una correlazione, e che in generale la dialettica di cultura e società è stata soppressa e rimossa assimilando la sovrastruttura culturale alla fatalità sociale in quanto momento della sua riproduzione soggettiva.

L'interpretazione economico-sociale della società e della cultura di massa che Horkheimer e Adorno abbozzarono nella *Dialettica dell'illuminismo* — e che in seguito Adorno svilupperà in *Minima moralia, Filosofia della musica moderna* e in generale nei suoi numerosi scritti di argomento sociologico-culturale — è stata, salvo poche eccezioni, fatta oggetto di fraintendimenti più o meno disinteressati da parte della cultura italiana.

Si va dall'accusa di estremismo apocalittico, mossa a Horkheimer e Ador-

no da Umberto Eco, alla neutralizzazione reazionaria del concetto di industria culturale tentata da Elèmire Zolla in un libro significativamente intitolato *L'eclissi dell'intellettuale.* Anche da parte del marxismo italiano, più o meno 'ufficiale', è mancata un'analisi della cultura di massa che andasse oltre la sua rubricazione sotto la nozione — ormai svuotata dall'abuso — di ideologia neocapitalistica.

Contro tutte queste interpretazioni restrittive del concetto di industria culturale, va ricordato che esso fu formulato — come del resto tutta la *Dialettica dell'illuminismo* — nel contesto teorico generale costituito dall'elaborazione di una teoria critica della società capitalistica quale si era venuta configurando — soprattutto negli Stati Uniti — durante la seconda guerra mondiale. Il concetto in questione non può quindi essere adeguatamente compreso se non si tiene presente che esso ha per oggetto l'essenza totalitaria assunta dalla società barghese nel momento in cui la legge di essa, costitutiva dello scambio, si estende tendenzialmente a tutte le sfere dell'esistenza.

2. Nonostante la sua connotazione negativa, il termine ideologia aveva in Marx il senso di un occultamento, di una mistificazione dell'essere sociale e dei suoi antagonismi, basati sulla *trascendenza* delle produzioni culturali dal socialmente esistente. Per Marx ed Engels « la direzione tipica del processo di ideologizzazione consiste nella traduzione abusiva della parte al tutto, (...) nella proiezione su un piano di validità metastorica di atteggiamenti, situazioni, istanze che vivono della loro relatività e temporalità concrete » [1].

Ora, è precisamente la soppressione di tale trascendenza dalla realtà sociale che costituisce la caratteristica distintiva dell'industria culturale rispetto all'ideologia della fase classica del capitalismo. Herbert Marcuse ha giustamente criticato, nei termini del materialismo storico-dialettico, la concezione riduttivo-negativistica dell'ideologia che, nel passato come nel presente, alcuni interpreti marxisti hanno creduto di poter desumere dalla lettera dei testi marxiani ed engelsiani. Marcuse nota che l'ideologia non si limita a sanzionare la prassi borghese, ma mira appunto a trascenderla. Anziché fermarsi alla lettera del concetto marxiano di ideologia, conviene piuttosto chiedersi se alla base della valutazione negativa insita in siffatto concetto non stia un motivo politico, e cioè l'urgenza di liberare la coscienza teorica dall'orientamento contemplativo impressole dalla cultura borghese, per condurla ad intervenire nel processo storico in quanto presa di coscienza, momento della dialettica di teoria e prassi.

In altri termini, la critica marxiana dell'ideologia, è rivolta esclusivamente contro il « carattere affermativo della cultura », contro l'interiorizzazione individualistica della critica della società che la grande cultura ha promosso per tutta l'epoca borghese. Per questa ragione, non entra nel concetto marxiano di ideologia la dimensione dialetticamente ambigua ed ambivalente delle produzioni culturali.

●

[1] F. Fergnani, *Il problema dell'ideologia da Marx a Lenin*, in « Che fare », 1971, nn. 8/9, p. 218.

Nell'arte come nella filosofia della borghesia affermativa, la società è nello stesso tempo riprodotta e trasfigurata, accettata e trascesa. Proprio l'integrazione dell'arte e della filosofia alla prassi borghese da parte dell'industria culturale ne rivela la contraddittoria collocazione sociale. Le idee di ragione e libertà, elaborate dalla filosofia e la conciliazione di universale sociale e individuo promessa dalla forma estetica, rimandano proprio, e nonostante la loro ideologicità, oltre la società borghese in cui e per cui furono formulate. L'apparenza socialmente necessaria della cultura borghese antecedente alla sua industrializzazione, coinvolge complessivamente l'arte e la filosofia nel senso che esse rappresentano il tentativo della classe borghese di trascendere la propria particolarità, il proprio interesse oggettivo, senza poter conseguire un simile obiettivo se non nel puro pensiero e nella pura rappresentazione, pena l'autodistruzione e l'autosoppressione. L'ambiguità della coscienza borghese quale si esprime nei suoi prodotti ideologici, mentre è inseparabile dal potenziale liberante delle forze produttive, esprime inconsciamente quello che la coscienza di classe borghese deve occultare: l'uomo vivente liberato.

L'orientamento trascendentale, costitutivo, che il soggetto possiede — come portatore del concetto o dello stile — sia nella filosofia che nell'arte borghesi, da un lato concilia repressivamente e ideologicamente gli individui all'universale sociale, dall'altro e nello stesso tempo anticipa la condizione sociale in cui agli individui sarà dato relativamente di svelarsi, nella loro sostanza, come i portatori di una totalità sociale alternativa ed antagonistica rispetto a quella esistente. La cultura borghese esprime ed anticipa la possibilità storica oggettiva della coscienza di classe proletaria. L'arte e la filosofia classica tedesca (Kant, Hegel, Goethe) si possono — si potevano — considerare eredità del proletariato nella misura in cui esse insistono enfaticamente sul soggetto, sulla ragione e sulla pacificazione come essenza profonda della realtà. Esse sono nel medesimo tempo ideologia e altro dall'ideologia, in quanto in se stesse sono la ragione e la pacificazione dell'esistenza, in quanto trascendono, però solo idealisticamente, la storia e la società. La cultura borghese classica abbina dunque inestricabilmente ideologia e verità a causa dell'eccentricità in cui essa si trova rispetto alla base materiale della società, alla prassi borghese.

3. Nel bellissimo saggio, scritto nella seconda metà degli anni trenta, intitolato *Sul carattere affermativo della cultura*[2], Herbert Marcuse individuava la peculiarità storica della cultura borghese, rispetto a quella delle società preborghesi, nell'ipostatizzazione della sfera culturale come valore supremo, non contaminato dalla legge del valore (ridotto questo ad astratta forma feticizzata), dalla reificazione che domina la realtà sociale. Mentre nella cultura antica la sua separazione della realtà materiale è ancora riflessa nella cultura stessa in quanto necessità eteronoma impostale dal basso sviluppo delle forze produttive, a partire dall'epoca

[2] Herbert Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in « Zeitschrift für Sozialforschung », a. VI, n. 1, Paris, 1937; trad. it., *Sul carattere affermativo della cultura*, in *Cultura e sociaietà*, Einaudi, Torino, 1969.

moderna, l'instaurazione del principio di scambio comporta una ridefinizione della cultura in relazione alla equidistanza degli individui dal mercato capitalistico. La cultura diventa così democratica come l'ideologia della nuova società, poiché la borghesia non può smentire la propria ideologia egualitaria.

La dimensione in cui l'individuo può comunque recepire i valori culturali, indipendentemente sia dal loro effettivo incidere sul piano della realtà che dalle sue condizioni materiali d'esistenza, è l'interiorità dell'anima. Qui la cultura può essere accolta e a partire da qui l'esistenza materiale deve e può essere culturalmente trasfigurata. La cultura abbandona in tal modo ogni pretesa di sovvertire la realtà, per limitarsi ad adornarla del senso promanante dall'interiorità dell'individuo colto. Il carattere affermativo della cultura, che fa tutt'uno con la sua sostanza ideologica, con la sua appartenenza alla classe borghese ed ai suoi interessi economici oggettivi, consiste nell'elevazione dell'anima, dell'interiorità individuale a depositaria di tutti quei valori umanistici che, pur apparendo — in forza dell'affrancamento dell'individuo dai legami feudali e della maggiore disponibilità di beni materiali — una possibilità concreta, non può informare di sé la realtà sociale a causa dell'anonima inumanità del mercato capitalistico.

Il maggior pregio del saggio di Marcuse consiste nel mettere a fuoco l'ambigua complessità dell'ideologia mediante l'enucleazione della sua dialettica immanente, sviluppando il concetto marxiano di ideologia in una direzione che lo priva della propria connotazione esclusivamente negativo-sovrastrutturale.

In quanto cultura affermativa, la cultura corrisponde effettivamente alla falsa coscienza ideologica, poiché afferma l'esistenza di un mondo di valori universalmente validi al di là degli antagonismi dell'esistenza reale. Ma tale falsa coscienza non si esaurisce nella promozione di un atteggiamento contemplativo verso la realtà. La cultura non afferma soltanto se stessa nella sua separazione dalla realtà, bensì afferma anche che la realtà deve diventare cultura, che la società deve umanizzarsi — senza essere sovvertita — per opera dell'interiorità individuale. La cultura ideologica ha perciò un carattere non solo interiormente ma anche socialmente affermativo. Essa contribuisce, nella misura in cui i suoi valori si materializzano nella sfera subculturale dell'educazione, delle abitudini e del costume, a disciplinare gli istinti rivoluzionari delle masse. La funzione ideologica della cultura non è solo quella di occultare le contraddizioni del mondo borghese, trasfigurandolo in un universo ideale pacificato, ma anche quella di vincolare la coscienza e l'azione degli individui a tale universo. La negatività oggettiva della società, neutralizzata nella sua riduzione a mera imperfezione morale degli individui, diviene passibile di progressivo superamento mediante l'arricchimento e l'elevazione morale promossi dalla cultura. La cultura affermativa è quindi quella negazione interioristica della negatività sociale che la trasforma tacitamente in positività.

L'essenza ideologica della cultura contiene tuttavia un elemento potenzialmente antiideologico. Proprio l'idealismo, la trascendenza del pen-

siero e della rappresentazione dalla realtà sociale cui la cultura è costretta se vuole affermativamente trasfigurare la negatività dell'esistenza borghese, pongono potenzialmente quest'ultima sotto accusa.

Lo iato tra la vita reale e quella rappresentata dalla grande arte borghese non può essere colmato da alcun perfezionamento individuale, da alcuno sforzo singolo di conciliare in qualche modo i valori culturali con la prassi quotidiana. « L'arte borghese classica — scrive Marcuse — ha posto le sue figure ideali in una lontananza tale dall'accadere di ogni giorno, che l'uomo che soffre e spera in questa vita quotidiana può ritrovare se stesso solo con un salto in un mondo totalmente diverso. Così l'arte ha nutrito la credenza che tutta quanta la storia passata non sia altro che la preistoria oscura e tragica dell'esistenza che verrà ».

Sviluppando fino in fondo il loro carattere ideologico — affermando cioè fino in fondo la loro trascendenza rispetto alla società —, l'idealismo filosofico e la rappresentazione estetica infrangono potenzialmente il carattere ideologico-affermativo della cultura per esprimere « quella verità più alta, secondo cui un mondo come questo non può essere cambiato con questa o quella misura, ma soltanto dal suo perire ».

Il saggio di Marcuse sulla cultura affermativa riunisce in sé motivi che anticipano temi appartenenti al capitolo sull'industria culturale compreso nella *Dialettica dell'Illuminismo.* L'angolatura attraverso cui è vista la cultura in *Sul carattere affermativo della cultura* risente dell'avvento al potere del nazismo e della liquidazione della cultura borghese classica da esso attuata. Lo sguardo retrospettivo che Marcuse getta alla storia della cultura non è più quello del Marx critico dell'ideologia. Il periodo storico in cui Marcuse scrive è così lontano dalla rivoluzione proletaria da spingerlo a riesaminare l'ideologia borghese tradizionale per scoprirvi quegli elementi che erano sfuggiti o erano stati trascurati da Marx ed Engels.

Lo stato autoritario e fascista — la prima maschera sotto cui si afferma il capitalismo monopolistico prima di consolidarsi nella società di massa del capitalismo organizzato — esige una mobilitazione totale degli individui che elimina la relativa autonomia della loro interiorità in cui e per cui si era sviluppata la cultura affermativa. La cultura affermativa si adegua a tale mutamento autosopprimendosi. Essa rimane solo ideologicamente affermativa, perché i valori che proclama non sono più radicati nell'interiorità dell'anima bensì esteriorizzati nell'ideologia operativa della comunità, della razza e del suolo. Con lo stato autoritario, la cultura inizia la propria parabola discendente in direzione dell'apologia immediata della realtà da cui si era fin dall'antichità separata e che, nel periodo affermativo della borghesia, aveva ideologicamente trasfigurato.

4. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*[3] — il saggio che Walter Benjamin scrisse nel 1936 e cioè quasi contemporaneamente

[3] W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* in *Schriften,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955; trad. it. *L'opera d'arte dell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Einaudi, Torino, 1966.

a *Sul carattere affermativo della cultura* che è del 1937 — si può considerare come l'antitesi della critica cui Marcuse aveva sottoposto la cultura borghese classica, antitesi che nello stesso tempo esamina già — come poi faranno Horkheimer e Adorno, giungendo però a conclusioni opposte a quelle di Benjamin — la nuova realtà culturale prodotta dal capitalismo monopolistico.

Benjamin parte dalla constatazione che la riproducibilità tecnica finisce col privare la grande arte borghese dell'aura che la rivestiva e che conferiva un valore culturale alla ricezione dei prodotti artistici. Il carattere « auratico » della grande arte è infatti inscindibile dallo *hic et nunc*, dall'unicità del tempo e del luogo in cui essa è accessibile al pubblico.

Ciò determina la preminenza che nell'opera d'arte il valore cultuale acquista su quello espositivo. Benjamin individua una connessione tra opera d'arte auratica e propaganda fascista. I concetti di creatività, genialità, valore eterno e mistero, legati al valore cultuale dell'arte borghese, si sono mostrati, secondo Benjamin, cedevoli alla loro utilizzazione da parte della cultura e della politica fasciste.

La riproducibilità tecnica della realtà e dell'arte toglie viceversa a quest'ultima, assieme alla sua aura, anche il suo potere di fascinazione sulle masse: « Privando l'arte del suo fondamento cultuale, l'epoca della sua riproducibilità tecnica estinse anche e per sempre l'apparenza della sua autonomia. » [4]

Il connubio di arte e tecnica appare a Benjamin metter fine alla ideologicità dell'arte, ponendo nello stesso tempo le premesse per una « politicizzazione dell'arte » centrata sul valore espositivo che l'opera acquista tramite la sua produzione fotografica e cinematografica. Benjamin ratifica la fine della grande arte borghese ad opera dello sviluppo tecnico-produttivo e preconizza un'utilizzazione politicamente eversiva dei nuovi mezzi di produzione artistica. Mentre la reazione di Marcuse alla fascistizzazione della cultura lo induce a puntualizzarne l'analisi storico-materialistica, l'utopismo volontaristico del marxismo di Benjamin lo spinge ad una ideologizzazione dell'arte e della società di massa, resagli possibile sia dalla sua inesperienza della società americana che dal basso grado di sviluppo cui allora era giunta l'industria della cultura.

Nonostante tutta la loro fragilità teorica, le tesi di Benjamin contengono tuttavia un elemento profetico: la riproduzione tecnica delle opere d'arte tramite l'industria culturale liquiderà effettivamente il loro carattere auratico. Ma tale eliminazione dell'arte in quanto ideologia non condurrà alla sua politicizzazione marxista, come credeva e sperava Benjamin, e neppure si limiterà a quella « estetizzazione della politica » propria del fascismo cui Benjamin contrapponeva la politicizzazione dell'arte in senso comunista, bensì sfocerà in una estetizzazione della società.

5. La cultura borghese classica partecipa solo mediatamente al processo di riproduzione dei rapporti capitalistici di produzione. Il carattere affermativo della cultura si può considerare solo indirettamente alla stre-

[4] W. Benjamin, op. cit., trad. it., p. 29.

gua di una merce. I valori culturali si realizzano nella sfera del consumo producendo un atteggiamento di docilità nei confronti della sfera della produzione e della circolazione. Il loro carattere di merce consiste, anziché in qualcosa di loro intrinseco, piuttosto nel fatto che essi presuppongono, implicitamente accettano e indirettamente promuovono la reificazione dominante nell'ambito della produzione materiale. Perché una cultura divenga una merce, è necessario un incremento dello sviluppo produttivo tale da richiedere l'amministrazione monopolistica della circolazione mediante la manipolazione di quella del consumo.

La Dialettica dell'illuminismo fornisce un'interpretazione della cultura industrializzata che da un lato sviluppa la nozione marcusiana di cultura affermativa e dall'altro mostra l'inconsistenza dell'aspettativa benjaminiana di una politicizzazione dell'arte conseguente alla sua riproducibilità tecnica. « La razionalità tecnica oggi — scrivono Adorno e Horkheimer — è la razionalità del dominio stesso », del dominio derivante dal « potere totale del capitale » [5].

In questa frase sono racchiusi sia il rapporto in cui il saggio di Horkheimer e Adorno si trova con quello di Marcuse, sia la confutazione che esso compie delle ottimistiche speculazioni benjaminiane circa un'utilizzazione politicamente progressiva dell'arte di massa. Il carattere affermativo della cultura, con la sua fusione di ideologia e verità, è tipico dell'epoca liberistica del capitalismo. Nella società razionalizzata del capitalismo d'organizzazione, il pensiero e l'arte vengono completamente subordinati alla riproduzione della totalità sociale e la relativa autonomia dell'ideologia dalla struttura sociale è soppressa. L'identificazione del pensiero con la *ratio* — la razionalità formale-strumentale basata sullo scambio — integra la ragione nel processo di produzione e riproduzione della vita materiale; l'ipostatizzazione della *ratio* investe la trascendenza della forma artistica livellandola alla realtà sociale.

6. L'industria culturale non è, secondo Horkheimer e Adorno, qualcosa di estrinseco rispetto alla grande arte, ma piuttosto ne costituisce in certo senso il compimento. La grande arte consisteva nella forma, nello stile in quanto « conciliazione di universale e particolare, regola e istanza specifica dell'oggetto ». Viceversa, nell'industria culturale gli estremi della forma universale e dell'oggetto particolare « sono trapassati in una torbida identità, l'universale può sostituire il particolare e viceversa » [6].

L'industria culturale è una caricatura dello stile che smaschera lo stile autentico dell'arte borghese classica « come equivalente estetico del dominio ». Infatti, « nell'unità dello stile, non solo del Medioevo cristiano, ma anche del Rinascimento, si esprime la struttura di volta in volta diversa della violenza sociale, e non l'oscura esperienza dei dominati ».

Non casualmente, i grandi artisti la cui opera ha contrassegnato i momenti di svolta della storia dell'arte e dello sviluppo sociale « non furono

[5] Max Horkheimer e Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Querido Verlag, Amsterdam, 1947; trad. it., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966, p. 131.
[6] M. Horkheimer e Th. W. Adorno, op. cit., trad. it., p. 140.

mai quelli che incarnarono lo stile nel modo più perfetto, ma quelli che accolsero nella propria opera lo stile come rigore verso l'espressione caotica della sofferenza, come verità negativa ». Nello stile delle opere d'arte degne di questo nome, « l'espressione acquistava la forza senza cui l'esistenza si perde inascoltata ». Da Mozart fino a Schönberg e a Picasso, « i grandi artisti hanno conservato la diffidenza verso lo stile » attenendosi preminentemente « alla logica dell'oggetto ».

Lo stile è una promessa di felicità in quanto rappresenta la conciliazione realizzata di universale sociale e individuale. Ma nello stesso tempo, proprio in quanto lo stile realizza esteticamente la conciliazione, « pone come assolute le forme reali dell'esistente, pretendendo di anticipare l'adempimento nei loro derivati estetici »; ciò fa sì che la promessa di felicità si autoadempia ed autofruisca nella sfera artistica in quanto tale, perdendo il proprio indice di verità consistente nella condiizone sociale utopica cui essa rimanda una volta esaminata nel suo rapporto con la società. Per questa ragione, « la pretesa dell'arte è anche sempre ideologia ». Ma « d'altra parte, è solo nel confronto con la tradizione che si deposita nello stile, che l'arte può trovare un'espressione per la sofferenza ». La grande arte, a differenza di quella mediocre, ha da sempre tentato di venire a capo di questa contraddizione evitando « l'armonia realizzata, la problematica unità di forma e contenuto, interno ed esterno, individuo e società ».

All'opposto, l'industria culturale « ridotta a puro stile, ne tradisce il segreto, l'obbedienza alla gerarchia sociale ». Il carattere socialmente affermativo dell'industria culturale — contrapposto a quello interiormente affermativo della grande arte — risiede nell'immediata integrazione con cui nell'arte di massa si presentano il tutto e le parti.

Mentre nella grande arte « il particolare, emancipandosi, era divenuto ribelle, e si era eretto, dal romanticismo all'espressionismo, a esponente della rivolta contro l'organizzazione », nell'arte di massa « tutto e particolari hanno gli stessi tratti ». Il tutto che nell'industria culturale si stampa sui particolari non è altro che il loro schema riproduttivo, che serve a presentare la società — mediante la sua rappresentazione immediata — come l'ideologia di se stessa. Ciò che l'industria culturale reprime incessantemente è la possibilità che in qualche modo gli individui esperimentino la loro condizione sociale al di là della definitività di cui la riveste l'industria culturale stessa. Essa è diretta a coloro che sono comunque inseriti nel processo di riproduzione sociale, ai quali fa intendere che devono per ciò stesso contentarsi. Prima ancora dei suoi contenuti specificamente conservatori, l'affinità del procedimento tecnico dell'industria culturale con quello della produzione materiale stabilisce un *continuum* sociale che meccanicamente ingloba quelli che lavorano, escludendo i disoccupati ed i diseredati il cui fantasma funge — come esercito di riserva della forza-lavoro — da spauracchio per i consumatori (e produttori) riluttanti.

L'esperienza soggettiva è espropriata dalla totalità sociale erettasi immediatamente a soggetto e sostituitasi all'individuo. « Il compito che lo schematismo kantiano aveva ancora assegnato ai soggetti, quello di riferire in anticipo la molteplicità sensibile ai concetti fondamentali, è levato

al soggetto dall'industria. Essa attua lo schematismo come primo servizio del cliente. »[7] In tal modo, per il consumatore dei prodotti dell'industria culturale « non c'è più nulla da classificare che non sia già stato anticipato dallo schematismo della produzione. » Nella grande arte la soggettività dell'artista mediava l'esperienza che l'individuo aveva della negatività sociale con la forma dell'opera che l'esprimeva; nell'industria culturale l'esperienza individuale è immediatamente rimossa dalla sua preformazione sociale: l'individuo è costretto a constatare la propria condizione socializzata come ontologicamente immodificabile. Tutto questo può essere esemplificato dall'effetto ideologico connesso alla riproduzione cinematografica della realtà: « quanto più fitta e integrale la duplicazione degli oggetti empirici da parte delle sue tecniche, tanto più è facile far credere che il mondo di fuori sia il semplice prolungamento di quello che si viene a conoscere al cinema ».

7. In quanto negazione della reificazione della cultura nell'industria culturale, l'arte di avanguardia costituisce — implicitamente nella *Dialettica dell'illuminismo* ed esplicitamente nelle successive opere di Adorno di carattere sociologico-estetico — l'unica erede legittima della grande arte borghese.

La differenza tra arte « tradizionale » e arte d'avanguardia è data dal fatto che nella prima il rapporto di individuo e società si ripete senza concetto nella rappresentazione, mentre nella seconda esso è accolto dalla configurazione formale dell'opera che così acquista un carattere gnoseologico (a - e anti-ideologico). « L'opera d'arte compiuta non *conosceva*, ma faceva scomparire in sé ogni conoscenza. Essa si faceva oggetto di pura "contemplazione" e colmava tutte le lacune attraverso cui il pensiero avrebbe potuto sfuggire al dato di fatto immediato dell'oggetto estetico. »[8] Diversamente l'arte d'avanguardia, frantumando dall'interno la compattezza formale — come ad esempio la dodecafonia con l'emancipazione della dissonanza —, nega l'apparenza della conciliazione connessa allo stile, tendendo in tal modo alla conoscenza: la conoscenza dello stato inconciliato in cui si trovano individuo e società.

Se si può dire che tanto l'industria culturale quanto, sia pure secondo una modalità diversa, il « realismo socialista » socializzino ideologicamente il carattere affermativo della cultura borghese classica, d'altra parte neppure il carattere gnoseologico dell'arte nuova è immune dal pericolo di pervertirsi in ideologia. Infatti, la musica contemporanea mostra un'analogia formale con l'immediata sussunzione del particolare all'universale propria dell'arte di massa: gli opposti musicali impersonati da Schönberg e Strawinsky tendono a coincidere in quanto « in entrambi la musica minaccia di esaurirsi nello spazio, in entrambi ogni singolo elemento musicale viene predeterminato dal tutto, e non c'è più alcuna genuina interazione tra l'insieme e la parte: l'imperioso dispotismo sul tutto scaccia la spontaneità dei momenti singoli »[9].

[7] Ibidem, p. 134.
[8] T.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen, 1949, trad. it., *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1966, p. 126.
[9] T.W. Adorno, op. cit., p. 75.

Nelle composizioni più recenti, la musica rivela in modo ancora più esasperato la tendenza ad espungere da sé ogni moto espressionistico che ricordi ancora l'angoscia dell'individuo atomizzato: « Nell'atteggiamento del soggetto compositivo nella musica più recente si riflette l'abolizione del soggetto. Il carattere universale della struttura produce il particolare dal suo interno senza che si producano residui, e così facendo lo nega » [10].

Il carattere gnoseologico della nuova arte continua però a sopravvivere, poiché la soppressione che essa compie del soggetto ha il proprio riscontro nella realtà sociale. Dall'epoca dell'espressionismo ad oggi, la razionalizzazione dell'individuo è infatti progredita a tal punto che esso è incapace di avvertire la propria interiorità neppure più sotto forma di quella serie di *chocs*, di trasalimenti incomprensibili, con cui l'espressionismo l'aveva rappresentata nel momento della sua frantumazione. Al presente, la forza della protesta contro la cattiva conciliazione di individuo e società « si è contratta nel gesto muto, privo di immagini », che emerge dalle composizioni musicali post-espressionistiche, in cui ogni lirismo soggettivo è stato eliminato. Il soggetto è così posto di fronte all'insensatezza della propria costituzione razionalizzata, senza possibilità di spremere dall'opera d'arte quella gratificazione che non farebbe che confermare in lui la parvenza della vita. « La musica più recente mette in carta un sismogramma della realtà. Nulla nell'arte deve far credere a un qualcosa di diverso da ciò che è. Essa mette così in crisi il concetto stesso di arte inteso come parvenza » [11].

Tuttavia, proprio la rinuncia della musica ad ogni elemento estetico-formale di apparenza rischia di divenire in se stessa ideologica, sanzionando anche nella sfera estetica la rimozione del soggetto attuata nella realtà sociale.

L'oggettivismo in cui sembra contrarsi la musica, completamente razionalizzata, non è però un risultato estrinseco rispetto alla tendenza immanente alla storia della musica. La musica è, tra tutte le arti, quella che più si è sviluppata attraverso un costante processo di razionalizzazione del proprio materiale compositivo. In contrasto con l'interpretazione — propria del romanticismo e di Schopenhauer — della musica come arte irrazionale per eccellenza, Adorno ne sottolinea, riprendendo e sviluppando analoghe osservazioni di Max Weber, la sostanza razionale ed il rapporto dialettico in cui essa si trova con la *ratio* sociale. La tesi dell'irrazionalità della musica si arresta consumisticamente alla facciata dell'opera, alle risonanze psicologiche provocate dal suo ascolto, senza penetrarne la struttura compositiva. Ora, proprio perché quest'ultima si costruisce nella sua propria razionalità in quanto negazione di quella sociale dominante, l'antagonismo dialettico di arte e società si manifesta nella musica più profondamente che nelle altre arti. Per questo motivo, come Adorno ha dimostrato, la filosofia e la sociologia della musica per-

[10] T.W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, 1962, trad. it., *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 1971, p. 219.
[11] T.W. Adorno, op. cit., p. 220.

mettono di cogliere in modo immanentemente più preciso il nesso tra cultura e società di quanto non sia possibile fare con le altre arti, che così trovano nella musica il proprio paradigma circa la loro dimensione sociale. La tensione verso l'espressione si sostanzia, nella musica, della resistenza opposta dal materiale compositivo, la cui razionalizzazione si mette contro le intenzioni lirico-soggettive del compositore costringendole ad oggettivarsi e a trascendere la sfera del privato in modo più sostanziale che nelle altre arti.

All'opposto, la musica leggera si basa su quanto è stato progressivamente superato nel corso del processo di razionalizzazione musicale. Nella musica leggera, quegli elementi formali fissi sul cui superamento si è fondata « la storia della musica nel corso degli ultimi duecento anni »[12], divengono le regole esclusive che guidano la composizione. Ciò che di più esteriormente vincolante è stato prodotto dallo sviluppo musicale viene innalzato ad unico criterio compositivo. Il sentimentalismo della musica leggera coincide con l'incatenamento dell'individuo alla solitudine privata.

La musica leggera utilizza esclusivamente quanto nel processo di razionalizzazione musicale ha incorporato e riprodotto la *ratio* sociale. L'esclusione della soggettività artistica, che lo schematismo musicale presuppone, espelle dalla musica leggera l'individualità in quanto tale: « la musica "ascolta" per l'ascoltatore »[13].

8. L'industria culturale riproduce la realtà in un duplice senso: si tratta di una riproduzione al quadrato, analizzando la quale risulta manifesto il mutamento qualitativo subito dall'ideologia ad opera del capitalismo monopolistico.

L'essenza dell'industria culturale è la produzione di un'immagine della realtà ineluttabile quanto demoralizzante, falsa quanto intimidatoria, che nel suo carattere di riproduzione totale dell'esistenza contiene il *Diktat* per l'individuo di essere e divenire come è prescritto dall'ideologia. L'industria culturale non si limita a « riprodurre » nel senso di « rispecchiare » la società, poiché appunto il soggetto dell'industria culturale è l'ideologia dell'amministrazione repressiva della realtà: l'adattamento illimitato all'esistente. L'equivalenza di capitalismo organizzato e fascismo è data assieme alla loro differenza specifica nel fatto che l'industria culturale coopta il singolo alla riproduzione della totalità sociale mediante un terrorismo sublimato, anziché tramite una coercizione manifesta.

La soggettività concettuale ed estetica della cultura borghese classica è rimossa e sostituita dallo schematismo della produzione: la tensione tra elemento particolare e concetto o forma universali, di cui si sostanziavano l'arte e la filosofia nell'epoca classica della borghesia, è appiattita a favore del dominio dell'universale. Il primato di quest'ultimo nell'industria culturale equivale al dominio della società sui singoli del quale l'industria culturale è funzione.

L'universalità dello schema che si imprime sui prodotti dell'industria

[12] T.W. Adorno, op. cit., p. 35.
[13] T.W. Adorno, op. cit., p. 36.

culturale priva l'individuo della propria individualità. Poiché lo schema informa di sé immediatamente l'oggetto prodotto, l'immediatezza si comunica al consumatore. Quest'ultimo percepisce soggettivamente la propria desoggettivazione percettiva, rimanendo così vittima dell'accecamento. Intesa come complesso di accecamento sociale, l'industria culturale potenzia al massimo, anziché detronizzare, l'illusione borghese dell'individuo di essere una monade, un elemento irriducibilmente primo rispetto alla società. Il successo illusionistico dell'industria culturale risiede proprio nel suo smaccato carattere ideologico. Ponendo continuamente l'individuo di fronte all'alternativa tra la dolorosa negazione di sé in quanto prodotto sociale e la frustrante, ma pur sempre remunerativa, accettazione della realtà data, l'industria culturale spinge il singolo a capitolare di fronte a ciò che è, incluso egli stesso.

Questa capitolazione dell'individuo alla società determina e circoscrive la costituzione e la funzione della coscienza nel tardo capitalismo. La coscienza, che per tutta l'epoca borghese era consistita nella capacità di giudicare mediante l'identificazione individuata (mediata dall'individuo) degli oggetti, viene ristretta all'identificazione con lo schematsmo dell'industria culturale. E poiché questa rappresenta l'aggressività dell'insieme sociale, ciò che rimane della coscienza è l'ambiguità psicologica e politica della sua identificazione con l'aggressore.

Nessun fenomeno sociale mostra meglio dell'industria culturale la sottomissione politica cui si piegano le masse nel capitalismo organizzato.

Il consumatore delle merci culturali è colui che « accetta » il prolungamento della reificazione dal tempo lavorativo al tempo libero, dalla fabbrica e dall'ufficio all'esistenza privata. Acquista perciò legittimità la tesi — comune a Horkheimer, Adorno e Marcuse — che vede nell'industria culturale la perversione della coscienza di classe possibile. In un'epoca come l'attuale in cui l'uso repressivo e distorto del potenziale di liberazione implicito nello sviluppo delle forze produttive è divenuto del tutto manifesto, solo mantenendo la coscienza in uno stato di mobilitazione terroristica permanente è possibile impedire che essa divenga presa di coscienza critica di un apparato produttivo che soddisfa i bisogni individuali unicamente come sottoprodotto della sua distruttiva perpetuazione.

9. Dall'epoca in cui Horkheimer e Adorno scrissero la *Dialettica dell'illuminismo*, la situazione politico-culturale è senz'altro mutata. Il mutamento consiste soprattutto nella diffusione tendenziale dell'industria culturale su scala mondiale — si pensi, per esempio, a quella variante socialistico-burocratica che è il realismo socialista —, in quasi tutte le nazioni industrializzate.

I reperti sociologico-culturali, in base ai quali Adorno e Horkheimer compirono la loro analisi, appartengono alla cultura di massa imperante negli Stati Uniti negli anni trenta e quaranta, in particolar modo al cinema holltwoodiano. Ma le conclusioni sociologiche, politiche e culturali che i due autori ne ricavarono quasi trent'anni or sono, continuano a mantenere la loro validità. Horkheimer e Adorno « hanno saputo cogliere, per primi, venticinque anni or sono, una tendenza latente che

solo negli anni '60 doveva manifestarsi con chiarezza e che è destinata a rendersi più evidente ancora nel prossimo futuro. La *Dialektik der Aufklärung* è, in questo senso, ancora un libro dell'avvenire, un libro da scoprire »[14].

Rispetto alla propria primitiva configurazione americana, l'odierna industria culturale si distingue dalla sua antenata per averne socializzato l'essenza. Quello che nel cinema, nella musica e nei romanzi di consumo dei decenni passati mirava ancora « ingenuamente » ad una qualche rispettabilità culturale, quel tanto di conciliazione apologetica cui l'industria culturale si sforzava un tempo di placare la realtà sociale, è stato completamente soppresso dalla cultura di massa attuale. Come la politica post-liberale e sempre più totalitaria delle società industriali avanzate, anche l'industria culturale dice ormai con crescente chiarezza, apertamente in faccia all'individuo che la realtà è quella che è. L'industria culturale attuale indica che la società ha raggiunto la soglia della coscienza della propria negatività e che, per perpetuarsi, si rivolge all'individuo atomizzato con lo spauracchio della propria onnipotenza. Di tutte le immagini e di tutti i pensieri con cui la cultura ha velato la realtà sociale, non è rimasto che questa stessa. L'incessante martellamento cui l'industria culturale sottopone la coscienza dei suoi consumatori è indice del fatto che il processo di autoconsunzione dell'ideologia ha toccato il proprio limite.

10. Coloro che cercano di circoscrivere l'importanza strutturale e quindi politica dell'industria culturale ad un ambito limitato del mercato capitalistico, compiono un vano esorcismo teorico.

Prima ancora di essere controllo sociale soggettivamente programmato dall'alto, l'industria culturale inerisce oggettivamente al meccanismo della riproduzione capitalistica. L'industria culturale si può considerare come fenomeno totale del capitalismo, non solo perché tale modo di produzione — come già aveva messo in evidenza Marx — tende ad espandersi a tutte le dimensioni dell'essere naturale e sociale, ma soprattutto perché pre-requisito strutturale della riproduzione capitalistica è la produzione e riproduzione della falsa coscienza, della conciliazione ideologicamente forzata degli individui con una produzione sociale che si è ipostatizzata rispetto ad essi.

Il circolo vizioso di manipolazione dei bisogni e domanda dei consumatori manipolati su cui si regge — come ultima riserva della sfera della circolazione — l'industria culturale, tende per forza di gravità interna alla statica della manipolazione totale. Come hanno sottolineato Horkheimer e Adorno, l'industria culturale sviluppa la coscienza in quanto *velo tecnologico* che le impedisce di cogliere l'irrazionalità del dominio sociale. L'incatenamento della coscienza alla riproduzione dell'esistente che così si determina, procede di pari passo con la trasformazione tecnologica dell'esistente. Nel momento in cui essa giunge a manifestarsi come razionalità totalitariamente intrascendibile dell'intero so-

[14] T. Perlini, *Autocritica della ragione illuministica*, in « Ideologie », 1969, nn. 9/10, p. 231.

ciale, significa che la società è caduta in suo potere. Il mondo delle immagini, dei suoni e delle parole dell'industria culturale è tautologicamente confermato dalla realtà tecnologica. La falsità dell'industria culturale è connaturata al realismo della rappresentazione che essa ci restituisce di tale condizione. La realtà presente solo mediante l'ininterrotta riproduzione acquista quel potere di fascinazione che occulta l'assoluta mancanza di senso del suo esserci. La potenza dell'industria culturale, la sua presa sulle masse, è dunque inscindibile dalla sua integrazione con la società, dal suo far parte della realtà sociale oggettiva. La fragilità e la solidità del dominio si compendiano nella fragilità e nella solidità della coscienza reificata.

11. L'appartenenza dell'industria culturale alla fase monopolistica del capitalismo diventa evidente non appena la si consideri come coscienza di classe borghese « imposta » alle masse. Di qui il carattere di inattendibilità ideologica dei prodotti dell'industria culturale. I consumatori non tanto devono credere che il mondo sia quello che loro viene mostrato — come invece avveniva nell'ideologia tradizionale — , quanto piuttosto persuadersi che non può essercene un altro. L'ideologia dell'industria culturale è radicata nel nucleo materiale della dialettica tra forze produttive e rapporti di produzione. L'industria culturale rappresenta incessantemente i rapporti di produzione come risultato delle forze produttive. L'intreccio di razionalità tecnologica e razionalità del dominio viene così represso proprio mediante la sua fedele rappresentazione. La razionalità che governa la realtà sociale è presentata come destino al di là di ogni giustificazione. « La nuova ideologia — scrivono Adorno e Horkheimer — ha per oggetto il mondo come tale. Essa adopera il culto del fatto, limitandosi a sollevare la cattiva realtà, mediante la rappresentazione più esatta possibile, nel regno dei fatti. In questa trasformazione la realtà stessa diventa un surrogato del senso e del diritto. Bello è tutto ciò che la camera riproduce. (...) Che tutto in generale proceda, che il sistema, anche nella sua ultima fase, continui a riprodurre la vita di quelli in cui consiste, invece di eliminarli subito, gli viene accreditato a merito e a significato. (...) Sano è ciò che si ripete, il ciclo nella natura e nell'industria. (...) L'industria culturale vive del ciclo, della meraviglia certamente fondata che le madri, nonostante tutto, continuino a far figli, che le ruote continuino a girare. Ciò serve a ribadire l'immutabilità dei rapporti. » [15]

Nel capitalismo monopolistico, la borghesia diventa appendice, pura funzione del capitale totale, mentre, nel capitalismo concorrenziale, la borghesia soggiaceva ancora alla falsa coscienza di sé in quanto libertà, affermazione dell'individuo nel libero gioco del mercato. Il capitalismo altera sia la composizione di classe della borghesia che quella del proletariato assieme alla loro coscienza. Ciò significa che la possibilità di una coscienza di classe antagonistica al sistema è al contempo più che mai attuale e più che mai repressa.

●

[15] M. Horkheimer e Th. W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, op. cit., trad. it., p. 160.

L'antagonismo tra carattere sociale della produzione e proprietà privata dei mezzi di produzione è posto sotto controllo, in quanto lo sviluppo di una coscienza di classe borghese è legato alla proletarizzazione crescente di buona parte della stessa borghesia. Mentre da un lato, ai vertici della classe, la concentrazione monopolistica del capitale installa una parte della borghesia come consapevole amministratrice dell'intero sociale, dall'altro la stessa borghesia diventa oggetto dell'amministrazione. In tal modo, la differenza *qualitativa* tra borghesia e proletariato sfuma in differenza *quantitativa*, e la razionalità dell'amministrazione totale si pone come razionalità senza aggettivi.
Come voce ed immagine incessanti del potere totale del capitale, l'industria culturale media tra padroni e sottoposti nel senso che essa esprime il potere del capitale complessivo imponendolo al singolo individuo atomizzato. In conformità all'irrazionalità della riproduzione capitalistica — del feticismo della produzione come fine a se stessa —, il potere di controllo ideologico dell'industria culturale si esercita trascendendo la coscienza ed il giudizio razionali. Ciò che è, in quanto razionalità miticamente riproducentesi nella propria chiusura al qualitativamente nuovo, è ciò che l'industria culturale propaganda. Né le élites borghesi né i loro dominati « credono » all'industria culturale, poiché essa instaura tra di essi un rapporto di connivenza che nasconde i rapporti di produzione proprio mentre li riproduce in tutta la loro incommensurabilità rispetto alla coscienza individuale, che così è spinta ad identificarsi in blocco con la totalità sociale. Destinataria dell'industria culturale è, per dirla con Riesman, la « folla solitaria ». L'industria culturale è l'antagonismo del rapporto di classe reso manifesto dopoché la coscienza di classe possibile del proletariato è stata « tradotta » nei termini della coscienza di classe possibile per la borghesia.
Con la revoca del soggetto filosofico ed estetico nel suo passaggio allo schematismo dell'industria della cultura, forma e ragione passano alla totalità sociale arbitrariamente instaurata come soggetto. Ma in tal modo la ragione e la coscienza individuali acquistano una legittimità di critica all'insieme sociale come mai avevano posseduto nelle epoche passate. L'estensione della reificazione al limite costituito dalla sua coincidenza con la coscienza pone le premesse per l'abolizione della reificazione da parte della coscienza. La reificazione totale del soggetto costituisce il soggetto totale potenziale della liberazione.

12. La differenza riscontrabile tra la teoria delle classi sviluppata da Lukács in *Storia e coscienza di classe* e quella suesposta — implicitamente contenuta nella *Dialettica dell'illuminismo* ed esplicitamente abbozzata da Adorno in uno scritto inedito del 1942 recentemente apparso in Germania — mette a fuoco il tipo specifico di reificazione pertinente all'industria culturale.
Nella teoria lukácsiana del proletariato, inteso come la classe che sola può trascendere la falsa coscienza indotta dalla reificazione e sopprimere quest'ultima, borghesia e proletariato sono classi oggettivamente contrapposte ed antagonistiche. È vero che entrambe soggiacciono — in situazione di stabilità capitalistica — all'apparenza di una legalità autonoma che regolerebbe la produzione e la circolazione delle merci, e che in tal modo

il loro rapporto sociale oggettivamente antagonistico è rimosso dalla loro coscienza in quanto esso appare *come è*, reificato, cioè, *in* un rapporto tra cose; ma l'universalità della falsa coscienza ha il proprio limite oggettivo nell'impossibilità per la borghesia di porre sotto controllo la crisi economica derivante dallo stato concorrenziale della produzione capitalistica. La crisi acutizza la reificazione della coscienza borghese come incapacità di razionalizzazione dell'anarchia produttiva; la crisi lacera la reificazione della coscienza proletaria, ponendo le premesse per lo sviluppo di una coscienza di classe antagonistica.

Abbiamo visto che viceversa il capitalismo monopolistico si basa — a differenza del capitalismo degli anni venti preso in esame da Lukács — sul contenimento sia dei fattori oggettivi che di quelli soggettivi della rivoluzione. Nel capitalismo organizzato, una parte della borghesia, quella che accentra in sé il controllo delle forze produttive, razionalizza la propria reificazione: il carattere di feticcio della merce viene da essa amministrato sotto forma di razionalità dell'insieme sociale, di carattere tecnologico delle forze produttive inglobante in sé e neutralizzante il carattere antagonistico dei rapporti di produzione. Nel corso del superamento delle contraddizioni connesse all'anarchia produttiva del capitalismo liberistico, la borghesia reperisce la propria coscienza di classe come *ratio*. La ragione formale-strumentale del calcolo e della pianificazione in vista del profitto — che Max Weber in *Economia e società* aveva indicato come la razionalità specifica della società borghese-capitalistica — diviene, tramite la mercificazione universale connessa all'espansione capitalistica, la razionalità dominante della totalità sociale.

13. Sotto l'aspetto della conformazione sociale della coscienza, il passaggio dal capitalismo concorrenziale a quello monopolistico si può sintetizzare come passaggio dalla reificazione della coscienza (e dalla cultura affermativa) alla coscienza reificata (e all'industria culturale). La reificazione della coscienza corrisponde alla forma di coscienza presupposta e promossa dalla cultura affermativa: l'interiorizzazione dei valori culturali e della contraddizione si verifica mediante l'accettazione della reificazione dei rapporti sociali. Il carattere contemplativo della cultura affermativa rispetto alla realtà sociale rivela il riemergere in essa della reificazione della coscienza. Interiorizzando le contraddizioni sociali oggettive nell'individuo, la cultura trasforma la politica in etica, sovrapponendo impotentemente il perfezionamento morale individuale all'amoralità ed immoralità della sfera pubblica. In tal modo, la dimensione pratica della coscienza « culturale » è ciò che resta dopo la limitazione della cultura allo spazio sociale, residuo lasciato dal dominio della reificazione.

Reificazione della coscienza significa che la coscienza si rapporta contemplativamente e feticisticamente al processo di riproduzione sociale. La reificazione della coscienza si riferisce più all'orientamento, alla direzione della coscienza che alla sua interna costituzione. Viceversa, la coscienza reificata concerne la materializzazione della reificazione nella coscienza: l'erosione della coscienza ad opera della reificazione.

Il processo che porta dalla cultura affermativa all'industria culturale vede fungere l'ideologia fascista da anello di congiunzione delle due corri-

spondenti forme sociali di coscienza. L'ideologia fascista, con la sua esaltazione della totale sottomissione dell'individuo allo stato, esprime la verità nascosta dietro l'affermatività della cultura: la libertà del soggetto borghese è una « mistificazione umanistica ». La soppressione fascista dell'umanesimo, che dall'inizio dell'età moderna fino all'illuminismo ed all'idealismo, costituisce il comune denominatore dello sviluppo culturale, sopprime però, assieme all'ideologia della borghesia affermativa, anche la verità, in essa implicita, di un'esistenza liberata.

L'analisi dell'ideologia fascista — cui Marcuse ha dedicato un eccellente studio [16] — è del massimo interesse in quanto mostra l'impatto tra cultura e reificazione nella riformulazione stessa delle categorie culturali. La ridefinizione « esistenzialistica » della cultura attuata dalla filosofia politica fascista culmina nell'affermazione di una cooperazione totale quanto cieca dell'individuo al dominio dell'insieme sociale. La connessione riscontrabile tra esistenzialismo filosofico ed esistenzialismo politico registra nella stessa storia della cultura il rapporto tra cultura affermativa e società borghese totalitaria. La filosofia esistenzialistica che da Kierkegaard al primo Heidegger aveva fatto valere la concretezza dell'individuo in opposizione alle astrazioni filosofico-politiche della tradizione culturale, fornisce nello stesso tempo — direttamente e indirettamente — la giustificazione « teorica » dell'assoluta sottomissione individuale al potere costituito. Al culmine dell'età borghese, la cultura riscopre regressivamente quell'individuo che all'inizio — con Petrarca e Montaigne, ad esempio — aveva costituito l'elemento propulsivo della sua affermazione e del suo sviluppo, culminati nella teorizzazione filosofica ed estetica di un soggetto complessivo, di una *humanitas* razionale come fondamento di una realtà razionale.

Il potenziale anti-ideologico dell'esistenzialismo filosofico, costituito dallo smascheramento della cattiva conciliazione di particolarità individuale e universalità culturale, si rovescia nell'ideologia fascista nella misura in cui l'irriducibilità dell'individuo è ancora ideologia, basata com'è su un'opposizione interna alle categorie culturali. La negazione esistenzialistica della cultura affermativa resta una negazione astratta, indeterminata.

Il capovolgimento dell'individualismo esistenzialista in collettivismo fascista esteriorizza culturalmente quell'identificazione della coscienza con l'aggressore che nell'industria culturale si verifica senza coscienza. La cesura tra individuo e cultura — e società — rivela alla coscienza l'enorme sproporzione di forze e la spinge così all'identificazione e all'abdicazione. Da ultimo, con l'industria culturale, la diretta preformazione sociale dell'inconscio e della coscienza individuali conduce ad un'immediata riproduzione soggettiva della reificazione.

La nozione di reificazione appartiene all'ambito della critica dell'economia politica, non a quello della cultura affermativa o della sua critica

[16] H. Marcuse, *Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsaufassung*, in « Zeitschrift für Sozialforschung », a. III, n. 2, Paris, 1934; trad. it., *La lotta contro il liberalismo nella concezione totalitaria dello stato*, in *Cultura e società*, op. cit.

interna. Concetto e rappresentazione — strumenti dell'espansione della cultura — sono funzioni eminentemente soggettive, immanentemente affermative. Per questa ragione la critica della cultura non poteva né può essere condotta esaurientemente all'interno di questa stessa. Il materialismo storico di Marx supera l'*impasse* della cultura nei confronti della realtà sociale. Tenendo fermo all'irriducibilità della società e dei suoi antagonismi all'elemento conciliante insito nel pensiero, la teoria marxiana si immunizza da ogni sbocco affermativo. Il concetto di reificazione per il suo senso appartiene alla realtà oggettiva, e nello stesso tempo unifica realtà soggettiva e oggettiva nel medio della critica di entrambe. Grazie a tale concetto, la dialettica compie il passaggio dall'affermazione alla negazione determinata, la cultura quello dal feticismo di se stessa alla sua autocritica.

Ma il concetto di reificazione ed il corrispettivo carattere affermativo della cultura appartengono — come abbiamo visto — alla fase concorrenziale del capitalismo, così come vi appartiene la versione classica della critica dell'ideologia elaborata da Marx ed Engels. Un mutamento della struttura sociale, quale quello costituito dalla trasformazione del capitalismo concorrenziale in monopolistico, muta perciò la costellazione e la concrezione delle categorie in questione. Alla fine della cultura affermativa corrisponde l'affermazione della reificazione; la negazione della cultura avviene come affermazione della reificazione. Ciò significa che da un lato l'oligarchia borghese supera l'orientamento contemplativo connesso alla reificazione della coscienza col risultato che la *ratio*, la ragione strumentale della borghesia capitalistica analizzata da Max Weber in *Economia e società*, diventa ragione amministrativa dell'insieme sociale; dall'altro, la gran massa della popolazione diviene oggetto di amministrazione manipolatoria. Da una parte si ha il « superamento » strumentale della reificazione della coscienza, dall'altra la coscienza (viene) reificata.

La razionalizzazione manipolatoria dell'individuo che così si realizza non investe soltanto la sua coscienza, ma anche il suo inconscio; non solo la sua ragione, ma anche la sua sensibilità e sensualità (i suoi istinti). La coscienza reificata implica e presuppone la reificazione delle radici istintuali della coscienza.

La sublimazione della cultura affermativa cede il posto alla *desublimazione repressiva* dell'industria culturale. Prima ancora che nella teoria, l'industria culturale istituisce nella realtà una mediazione — nel contesto della loro perversione — di psicoanalisi e marxismo.

In uno dei suoi ultimi scritti (dedicato all'analisi della televisione) Adorno ha colto con penetrazione l'amalgama repressivo di dimensione conscia e inconscia, di ragione e di istinto, compiuto dall'industria culturale.

Nei *serials* televisivi, la divisione freudiana tra contenuto manifesto e latente della psiche individuale viene socialmente appianata ed amministrata. Il televisore surroga la psicologia (un tempo) individuale. L'accadere psichico è così espropriato: la proprietà privata si spinge, in condizioni di monopolio, ad espropriare l'interiorità stessa dell'individuo, il sacrario della cultura affermativa.

Mentre a livello di superficie sensibile (manifesta) del programma ven-

gono fatte tangibili allusioni a situazioni psicologicamente e istintualmente complesse, in modo tale che l'individuo vi si identifichi e riconosca tramite la parte più intima della sua personalità, il significato latente della trasmissione mira a scalzare eventuali residui arcaici dello sviluppo individuale, la cui solidificazione può ancora costituire un ostacolo alla pronta razionalizzazione e identificazione del singolo con l'insieme.

Coscienza reificata e desublimazione repressiva sono sinonimi. La reificazione amministrativa dell'individuo si fonda sulla soppressione della differenza tra istinti e ragione: la « torbida identità » in cui si trovano tutto e particolari nello schematismo dell'industria culturale, coinvolge e travolge la non-identità nella tensione (sublimazione) di istinti e razionalità individuale.

L'alienazione estetica della cultura affermativa si distingueva e contrapponeva a quella economico-sociale, proprio nella misura in cui l'arte borghese classica conseguiva la propria scissione dalla contrapposizione alla reificazione mediante la sublimazione cosciente degli impulsi respinti e proscritti dalla realtà alienata. La desublimazione repressiva dell'alta cultura e della forma di individualità corrispondente, compiuta dall'industria culturale, instaura una relazione immediata tra apparato istintuale dell'individuo e apparato sociale. L'espropriazione e la sussunzione della ragione individuale da parte della *ratio* del capitalismo monopolistico disloca la dinamica istintuale dell'individuo nella dinamica stessa della riproduzione sociale. La *ratio* avoca a sé il controllo dell'economia istintuale un tempo demandato all'Io, la cui socializzazione da parte della società non era — come ora è tendenzialmente — immediata, bensì mediata dalla sfera famigliare. Questo stato di cose conduce alla fine della funzione della cultura come mediatrice — nella famiglia e nell'educazione — tra società e individui. L'antitesi tra *Kultur* e *Zivilisation* risulta appianata dall'integrazione delle categorie culturali nell'economia politica. Concetti come quello di individuo, vita, ricordo e desiderio perdono lo spazio fisico in cui si formava il loro significato culturale: il divario tra sfera privata e sfera sociale.

« *I legami viventi tra l'individuo e la sua cultura sono allentati* » [17]. L'individuo ha cessato di riprodurre attivamente la propria repressione mediante l'arricchimento del patrimonio ideologico-culturale ereditato.

In *Eros e civiltà* e ne *L'uomo a una dimensione*, Marcuse ha sviluppato il contenuto politico implicito nelle analisi del capitalismo monopolistico compiute da Horkheimer e Adorno nella *Dialettica dell'illuminismo* e, prima ancora, da Horkheimer, negli anni '30, nei suoi saggi per la « Zeitschrift für Sozialforschung ». La rilettura in chiave marxista della psicoanalisi freudiana tentata da Marcuse getta nuova luce sulla dialettica di individuo e società posta in essere dall'ipostatizzazione della *ratio* e dal connesso passaggio dalla reificazione della coscienza alla coscienza reificata.

Il pericolo insito nell'interpretazione della categoria di reificazione in

[17] H. Marcuse, *Eros and Civilization*, Beacon Press, Boston, 1955; trad. it., *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino, 1964, p. 84.

quanto reificazione della coscienza deriva dal fatto che, dato il rapporto esistente tra la cultura affermativa e tale forma di reificazione, il superamento della reificazione venga concepito ipostatizzando nella teoria marxiana la categoria suprema della cultura affermativa: la categoria della coscienza. Infatti, se la reificazione si limita ad imprimere dall'esterno una direzione ideologico-contemplativa alla coscienza, quest'ultima rimane potenzialmente una *tabula rasa*, come tale passibile di una politicizzazione alternativa. La « terapia politica » che ne consegue rischia di non scalfire affatto la coscienza reificata, poiché il recupero politico di categorie appartenenti al linguaggio ed alle prospettive dell'opposizione della fase concorrenziale del capitalismo non può fungere da nesso tra teoria e prassi, dal momento che la coscienza che esso chiama in causa è già una coscienza pratica, partecipe della prassi borghese.

Sembra viceversa che proprio spingendo a fondo l'analisi della coscienza reificata, il rapporto di teoria e prassi ridivenga una possibilità oggettiva, non come intervento estrinseco della teoria sulla realtà sociale, ma all'interno della teoria stessa. Nel concetto di *razionalizzazione del senso di colpa*, Marcuse ha espresso il punto di convergenza e di fuga di cultura affermativa e industria culturale nel rovesciamento della direzione interna della coscienza reificata.

Già Freud ne *Il disagio della civiltà* aveva ravvisato nell'aumento del senso di colpa il fattore esplosivo insito nell'aumento dei controlli sociali sull'individuo. Per Freud, l'aumento della sublimazione imposto dalla civiltà comporta un aumento dell'aggressività individuale. La civiltà, con il suo sistema di rinunce e di soddisfazioni differite, incorpora e riproduce le istanze psichiche che regolano il decorso della psicologia individuale come repressione della soddisfazione istintuale immediata. Poiché il progresso della civiltà si basa su una socializzazione dell'individuo sempre più estesa, poiché cioè la civiltà è progresso della sublimazione repressiva degli istinti, cresce progressivamente nell'individuo l'aggressività per le rinunce impostegli dalla società. La civiltà, aumentando la sublimazione, accresce l'aggressività *interiore* dell'individuo e per ciò stesso il suo senso di colpa. Il Super-Io punisce automaticamente ed inconsciamente l'aggressività dell'Es, e tale autopunizione aumenta, fino al limite dell'insopportabilità, lo stato di colpevolezza della coscienza. Di conseguenza, la civiltà è minacciata da una defusione distruttiva degli istinti. Il culmine della socializzazione tende a coincidere con il culmine della disgregazione.

La critica freudiana della civiltà e della cultura penetra oltre l'ideologia del progresso e della bontà delle istituzioni: la regressione e l'auto-ed etero-distruzione sono connaturate all'espansione produttiva della società, sono momenti inscindibili di quella dialettica di totalità sociale e individuo che la *ratio* tenta di reprimere e controllare. Tuttavia, lo psicologismo liberale di cui è improntata la psicoanalisi impedisce a Freud di scorgere la dimensione extra-individuale dell'aumento del senso di colpa, facendo de *Il disagio della civiltà* l'ultima *ratio* della cultura affermativa. Come la cultura affermativa non ha altra prospettiva di fronte alla negatività sociale che non sia l'interiorizzazione dei valori, così la psicoanalisi — « l'ultimo grande teorema dell'autocritica borghe-

se » (Adorno) — proclama l'ineluttabilità dell'interiorizzazione del senso di colpa. Poiché la civiltà (*Kultur*) non è concepita da Freud nei termini di una specifica organizzazione storico-sociale in cui la repressione degli istinti avviene nell'interesse del dominio di classe, l'aumento del senso di colpa si presenta, nella teoria sociale freudiana, come possibilità di un'esplosione di energie distruttive contro le istituzioni civili che minaccia di far regredire l'umanità alla barbarie. In tal modo, Freud espone — nel mentre la sottoscrive — la dialettica nascosta di società e cultura affermativa. L'interiorizzazione dei valori culturali comporta una tensione tra progresso e regressione, la cui risoluzione conduce alla distruzione dei valori culturali stessi.

Ben diversamente si prospetta il problema, non appena venga esaminato alla luce della interrelazione esistente tra ipostatizzazione della *ratio* e coscienza reificata. Se infatti la razionalità della civiltà cessa di essere l'unica alternativa alla ricaduta nella barbarie, nello « stato di natura », allora l'origine del senso di colpa è duplice: esso non deriva solo né principalmente dal delitto supremo connesso all'impulso di distruggere la repressione civilizzatrice, ma e soprattutto dalla rinuncia a tale distruzione. Il senso di colpa avrebbe allora la sua origine più nella sottomissione dell'individuo a una riproduzione sociale che blocca e distrugge le potenzialità dell'uomo e della natura, che nella rivolta interiorizzata contro la società.

L'esame — compiuto da Marcuse nelle opere citate — della dialettica attuale di individuo e società quale si realizza nel medio della coscienza reificata, mostra che la razionalizzazione del senso di colpa ad opera della *ratio* del capitalismo monopolistico avviene sostituendo la desublimazione repressiva alla sublimazione culturale. La sostituzione della cultura affermativa con l'industria culturale conduce all'eliminazione della sublimazione ed all'aumento del controllo sociale tramite la desublimazione controllata degli istinti. Per tal via, il capitalismo monopolistico interviene nel nucleo biologico stesso della formazione dell'individuo e della sua coscienza. La manipolazione della coscienza attuata dall'industria culturale spersonalizza il Super-Io individuale, legando l'economia istintuale direttamente alla gestione economica della società. La liberalizzazione delle relazioni sessuali che ne risulta — e che sempre più viene incoraggiata dall'industria culturale — è repressiva perché comprime, anziché liberare, l'energia erotica. Nella desublimazione controllata, mentre l'Eros è ridotto a sessualità, l'eccedenza di energia erotica è incanalata in aggressività socialmente utile, sia sotto forma di crescente dominio della natura che di crescente dominio dell'uomo. La desublimazione repressiva conduce così ad una razionalizzazione del senso di colpa. L'identificazione pressoché totale dell'individuo con la razionalità del dominio implica di per sé un orientamento autodistruttivo. Di conseguenza, il senso di colpa continua ad esistere all'interno dell'individuo come senso di colpa per la propria autodistruzione. L'aggressività introiettata colpisce direttamente l'individuo represso: esso è colpevole della propria repressione, colpevole di riprodurre l'insieme sociale.

La desublimazione repressiva amministra la base esplosiva della civiltà, esteriorizzando proiettivamente il senso di colpa interiorizzato. La figura

del nemico, individuata nell'ambito nazionale e in quello internazionale, viene appositamente allestita dall'industria della cultura e della politica perché possa fungere da catalizzatore dell'aggressività e del senso di colpa interiormente accumulati, che altrimenti potrebbero rivolgersi contro la società. Il senso di colpa è proiettato: non l'individuo, ma coloro che attentano alla legge e all'ordine sono colpevoli di lesa civiltà.

La razionalizzazione e la proiezione del senso di colpa modificano qualitativamente il carattere interiorizzato analizzato da Freud. La proiezione del senso di colpa razionalizzato aumenta il senso di colpa interiorizzato. La desublimazione repressiva comporta l'intensificazione — al limite della schizofrenia — della corporalizzazione della psiche, della sua reificazione. Il risultato è che il senso di colpa continua ad esistere all'interno dell'individuo come senso di colpa per la propria autodistruzione, per il tradimento della liberazione propria e collettiva. Avviene così che il senso di colpa perda e nello stesso tempo conservi il proprio carattere esplosivo. Proprio in quanto nuovamente interiorizzato, esso diventa una faccenda privata, lo sfacelo psicologico ed emotivo che sta dietro la facciata dell'individuo.

Mentre la teoria di Freud circa l'aumento del senso di colpa interpretava quest'ultimo come risultato dell'aggressività rimossa, le considerazioni sociologiche di Marcuse rovesciano l'interpretazione freudiana: il senso di colpa aumenta come conseguenza della sua esteriorizzazione, dell'aggressività esteriorizzata in modo socialmente controllato. Il progresso della civiltà costituita, anziché imbattersi nel limite insuperabile costituito dall'aumento del senso di colpa interiorizzato, istituzionalizza la propria regressione mediante l'esteriorizzazione proiettiva del senso di colpa. Ma proprio la totale penetrazione della società nella costituzione *individuale* modifica qualitativamente la composizione del senso di colpa, spostando l'asse della sua interiorizzazione in direzione della sua esteriorizzazione progressiva. Lo schermo tra la sottomissione repressiva degli individui all'insieme sociale e la loro ribellione si fa sempre più sottile, come anche è dimostrato dalla *controrivoluzione preventiva* [18] che come una desublimazione repressiva di nuovo tipo investe la stessa industria culturale, sostituendola con la repressione diretta da parte degli organi istituzionali.

Mentre da un lato la stessa desublimazione repressiva minaccia di valicare i propri confini istituzionalizzati, creando bisogni antagonistici rispetto all'etica produttivistica, dall'altro la coscienza stessa minaccia di infrangere la cornice della propria manipolazione. L'ideologia non ha più vigore in una realtà sociale sempre più manifestamente distruttiva. Dal clan fraterno fino alla società industriale, l'identificazione dei dominati col dominio si è svolta anche mediante l'esame di realtà, mediante il riconoscimento cosciente del fatto che la repressione generale serviva a permettere l'autoconservazione individuale. L'Io, come sede ed organo

[18] Cfr. H. Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*; trad. it., *Controrivoluzione e rivolta*, Mondadori, Milano, 1973.

del principio di realtà, come parte dell'Es modificata dal mondo esterno, accetta la repressione e l'impone all'Es solo in quanto essa — per quanto mediatamente e ideologicamente — serva appunto alla soddisfazione dell'Eros, dell'istinto di vita. A questo punto, il carattere sempre più ossessivamente inibitorio dell'industria culturale dei nostri giorni si lascia decifrare come repressione del senso di colpa nei limiti della sua interiorizzazione nella psicologia individuale. Tale repressione è l'ultimo territorio in cui sopravvive il carattere affermativo della cultura.

L'esile schermo tra interiorizzazione del senso di colpa, coscienza reificata e sovversione della società costituita pare, in queste circostanze, ulteriormente assottigliabile qualora la teoria critica della società offra un'alternativa razionale all'irrazionalità del senso di colpa. Ciò sembra ottenibile nella misura in cui la teoria si mostrerà capace di articolare — tenendo correttamente conto della costellazione delle categorie filosofico-sociali che sono in gioco — un'idea della logica sociale della soddisfazione in quanto negazione determinata della *ratio* sociale del dominio e dello sfruttamento nella cornice della desublimazione repressiva. La coscienza reificata può essere indotta a negarsi esteriorizzando in azione rivoluzionaria il proprio senso di colpa, interiorizzato e razionalizzato, qualora la teoria divenga per essa oggetto di catessi libidico-erotica, qualora il concetto critico sappia essere l'espressione di una sensibilità non mutilata.

Con un paradosso solo apparente, il misconoscimento del ruolo giocato dalla psicoanalisi di Freud nella comprensione critica della realtà sociale contemporanea conduce ad una sottovalutazione dell'importanza politica della coscienza. Il carattere totale della *ratio* impone il carattere totale della sua negazione. L'odierna insistenza sull'importanza dell'utopia nella riformulazione di una teoria marxista della società ha la sua giustificazione materialistica nel fatto che capitalismo monopolistico e coscienza reificata usurpano — come realtà perversa dell'utopia — l'utopia concreta.

14. La conoscenza della cultura del passato fornisce quella differenza specifica, quell'insieme di idee-modello senza le quali la conoscenza critica del presente non potrebbe aver luogo. D'altra parte, l'analisi della cultura attuale diventa di per sé una componente fondamentale della sociologia critica.

Con l'industria culturale, la società sussume a sé la cultura, il cui sviluppo ulteriore non può di conseguenza che riflettere sempre più dappresso la realtà sociale e le sue tendenze. La cultura diventa parte della fenomenologia sociale, una componente della struttura sociale. In netta opposizione alla concezione oggi dominante che vede nell'ideologia qualcosa che è al contempo una semplice sovrastruttura e il male assoluto della mistificazione assoluta, la corretta critica dell'ideologia non può fare a meno di considerare tutta la complessità dialettica del suo oggetto.

Marcuse ha insistito con particolare efficacia sul fatto che sensibilità ed immaginazione estetiche — le facoltà che ci fanno trovare belli un essere vivente o una cosa — concernono un modo d'essere fondamentale di esperienza, di conoscenza e d'esistenza. La verità della conoscenza estetica trascende i limiti dell'autoconservazione individuale mediante la per-

petuazione dell'insieme sociale; trascende l'intreccio di repressione sociale ed individuale. L'immaginazione estetica unifica regno della libertà e regno della felicità in quanto fondamento di quello della necessità.

La *promesse du bonheur* in cui Stendhal vedeva l'essenza dell'arte, si riferisce ad una realtà sociale in cui tra individuo e individuo e tra soggetto e oggetto si instauri una relazione erotica. L'impulso che sta alla base dell'arte è l'abolizione dello sfruttamento in tutte le sue varie forme.

L'arte si riferisce alle modalità storicamente represse d'esperienza e di conoscenza di uomini e cose. Il carattere esornativo dell'arte rispetto all'esistenza materiale indica in che misura quest'ultima, in quanto repressione e sfruttamento delle potenzialità umane e naturali, respinga e costringa a sublimare le cariche libidiche che formano la base di ogni relazione tra individuo, natura e società. « Al di sotto » della dialettica repressiva di individuo e società permane, come struttura ontologica fondamentale dell'esistenza, la dialettica qualitativamente diversa della liberazione e della libertà: la dialettica non del Logos del dominio, ma dell'Eros della soddisfazione. Rispetto a quest'ultima, l'arte costituisce una rappresentazione socialmente sublimata che conserva nel mezzo del dominio l'istanza della sua negazione.

L'industria culturale desublima l'alta cultura non solo nel senso della traduzione repressiva della mediazione concettuale e formale nell'immediatezza dello schematismo della produzione industriale, ma anche nel senso di una erotizzazione repressiva dell'universo d'esperienza sociale.

Ma desublimazione repressiva e schematizzazione repressiva dell'alta cultura sono aspetti di un medesimo processo sociale in cui l'annessione della cultura alla struttura della società rivela la giusta correlazione tra di loro esistente. La materializzazione dell'ideologia implica la materializzazione della verità. Il carattere utopico della teoria critica della società è così più che mai realistico: utopia e « realismo politico » convergono.

La possibilità oggettiva di pervenire ad una coscienza giusta dell'intero sociale diviene una realtà dal momento in cui la realtà ingloba, e cioè obiettiva, reificandole, le categorie della coscienza. Non appena la coscienza si sottrae alla propria reificazione, coglie la propria obiettivazione nella totalità sociale: la critica, la negazione determinata non avviene più così nel *milieu* potenzialmente ideologico di una coscienza ancora presuntamente autonoma, ma sulla base reale costituita dalla sua reificazione totale.

La desublimazione repressiva dominante tiene già il posto che spetterebbe alla desublimazione liberante le facoltà umane che stanno a fondamento delle produzioni culturali. L'assimilazione di realtà e apparenza, prodotta dalla materializzazione dell'ideologia, situa nella realtà stessa l'utopia che costituiva il contenuto latente dell'alta cultura.

L'analisi dell'industria culturale conduce ad una ridefinizione del rapporto tra cultura e società. La desublimazione repressiva della cultura rende manifesta la dimensione materiale (istintuale) dell'alta cultura. La sublimazione culturale si rivela non solo come una protesta contro la repressione sociale, ma anche e soprattutto come il risultato di forze

produttive individuali che non potevano ancora manifestarsi come forze produttive sociali perché lo sviluppo delle forze produttive materiali non aveva ancora raggiunto il livello in cui dimensione estetico-sensibile dell'individuo e razionalità tecnologica della società potessero saldarsi, dando luogo — una volta abolito il nesso attuale tra razionalità tecnologica e razionalità del dominio — alla liberazione integrale delle potenzialità dell'uomo e della natura.

Lo scritto che segue s'impegna a restituire il senso preciso della nozione di *Kitsch* così come viene a fissarsi nella complessa labirintica riflessione critica di Adorno e nelle strenue analisi in cui essa si concreta, soprattutto in quello che è il suo capolavoro, nei *Minima moralia*. Si cerca di chiarire qual'è la ragione che spinge Adorno ad un impegno stilistico in rapporto a quello critico-dialettico e quali pericoli, d'altronde, egli colga nella nozione stessa di *stile*, come riflesso del dominio. *Stile* e *Kitsch*, per Adorno, si contrappongono l'un l'altro, ma non sono solo poli antetetici, implicandosi vicendevolmente e tendendo a trapassare l'uno nell'altro. Nell'attuale situazione alienata lo stile stesso, l'esigenza che spinge verso il quale è d'altronde irrinunciabile, tende a convertirsi in *Kitsch*. Da ciò la necessità di un'estrema sorveglianza critica. Sorge propriamente, da ciò, in Adorno, l'interesse per la tematica concernente l'industria culturale, implicante in sé l'industrializzarsi (e reificarsi) della coscienza, la sussunzione della sua sfera da parte del cattivo universale che domina, apparentemente incontrastato, nell'ambito della società tardo-capitalistica.

TITO PERLINI

TRA MINUSCOLO E ILLIMITATO ADORNO: STILE E KITSCH

CONTRO LA FACILITA' DEL COMUNICARE

« Lo scrittore farà l'esperienza che, se si esprime con precisione, con scrupolo, in termini oggettivamente adeguati, quello che scrive passerà per difficilmente comprensibile, mentre se si concede una formulazione stracca ed irresponsabile, sarà ripagato con una certa comprensione ». Così suona l'inizio di un paragrafo degli adorniani *Minima moralia*, intitolato significativamente *Morale e stile* [1].

Adorno allude qui, polemicamente, agli effetti distruttori operati dall'industria culturale sull'apparato stesso ricettivo dei singoli, sulla loro sensibilità, sulla loro capacità di cogliere il pensiero altrui attraverso uno sforzo compiuto sul linguaggio cui il pensiero stesso affida i propri raggiungimenti, attraverso l'attenzione e la riflessione traducentesi in uno sforzo d'interpretazione. Il pensiero concettualmente impegnato, mirante non ad una vuota precisione definitoria, ma ad un rigore inteso come aderenza al proprio oggetto, è necessariamente in lotta col linguaggio che gli oppone resistenza. In un mondo nel quale i singoli, ridotti a *monadi* riflettenti in sé il cattivo universale che li riduce ad ombre, cioè il dominio che si esplica come falsa razionalità, sono indotti a credere, illudendosi, di comunicare con estrema facilità fra di loro, mentre ognuno, in effetti, resta immerso nel buio della propria desolata solitudine e scambia parole e larve di pensieri col suo prossimo solo nella misura in cui, alienandosi, rinuncia ad ogni sforzo ad esprimere ciò che sente, per servirsi di facili stereotipi, di formule prefabbricate, è logico che tutto cospiri contro l'espressione. A questa viene contrapposta la necessità di una facile, immediata comunicazione capace di dilatare la propria sfera, di estendersi in senso orizzontale. Tale comunicazione, però, è intimamente falsa. Essa tradisce i singoli nel momento stesso in cui sembra porsi efficacemente al servizio della loro aspirazione volta a rendere manifeste agli altri le proprie esigenze. La comunicazione, nella società in cui domina la merce, è facile solo perché falsa. Si rende agevole alienandosi, ma in tal modo, nell'illusione del proprio stesso affermarsi, smentisce se medesima e vanifica quello che in essa vi è di essenziale. Nel suo apparente trionfo, la comunicazione alienata si riduce alla propria caricatura. La falsa coscienza, però, che è indotta nei singoli dalla *ratio* del dominio che attraverso di loro, attraverso la loro occulta schiavitù, tende a perpetuarsi, persuade gli ingannati che il vacuo simulacro

[1] Th. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Berlino e Francoforte, 1951; Francoforte, 1967 (3a); trad. it. di Renato Solmi, *Minima moralia*, Einaudi, Torino, 1954.

loro concesso al posto di una comunicazione non adulterata sia qualcosa di autentico. Ciò che sembra complicare le cose viene respinto con ira. Lo sforzo espressivo teso a rendere il proprio pensiero sia nell'impulso che lo muove sia nella sua doverosa aderenza all'oggetto viene scambiato dai paladini della « semplicità », del facile (rozza versione del mito dell'autentico) come ozioso, morboso, fuorviante intellettualismo. Ciò che si richiede al pensiero è l'obbedienza agli stereotipi, alle formule di rito, quasi la banalità che di ciò è la risultante fosse un segno di cordialità, di apertura umana, di buona disposizione verso il prossimo. Il pensiero in lotta col linguaggio nello sforzo di giungere all'espressione adeguata di sé viene bollato da tale rettorica del buon cameratismo (che consiglia di mostrarsi sempre alla mano e di parlare in ogni caso, senza tanti complimenti, « alla buona ») quasi fosse un segno di scontrosità, una prova di misantropia.

Adorno mette in evidenza come non basti allo scrittore, oggi, « evitare asceticamente i termini del linguaggio professionale ». Sono sufficienti il rigore e la purezza della composizione, anche se il linguaggio si premura di mantenersi in un'estrema semplicità, ad operare un vuoto, condannando chi scrive all'isolamento. La sciatteria, scambiata per familiarità, viene colta come segno di affinità e contatto; si pone come garanzia di socievolezza: « si sa quel che si vuole perché si sa quel che l'altro vuole ». « Tener d'occhio, nell'espressione, — aggiunge Adorno — la cosa, anziché la comunicazione, è sospetto: lo specifico, ciò che non è tolto a prestito dallo schematismo, appare irriguardoso, quasi sintomo di astruseria e di confusione » [2].

Il linguaggio quotidiano appare irretito, in una sorta di perversione, in un rispetto paralizzante per siffatto schematismo. A ciò esso è stato spinto dalla « logica attuale », cioè dalla *forma mentis* imposta dal neo-positivismo logico, il quale appare come l'ideologia organica al tardo capitalismo di cui è l'apologia diretta e sfacciata, priva di mediazioni. L'espressione rigorosa, imponendo uno sforzo, esigendo la pazienza del concetto, trova a ciò gli uomini disabituati. I singoli, spinti a conformarsi allo schematismo della comunicazione, conoscono solo l'espressione generica. Questa fa sì che chi ascolta intenda in fondo solo ciò che gli aggrada e che già per conto suo aveva pensato. Nella falsa comunicazione, l'identico sussume a sé i diversi; le differenze svaniscono: il sé nell'altro scopre solo ciò che può confermarlo nella propria ipseità, la quale d'altronde è falsa, poiché il sé, comunicando, smarrisce se medesimo e, alienandosi, ritrova negli altri, sottoposti alla medesima iniqua condanna, i segni della propria stessa alienazione. Il sé alienatosi si specchia in un'alterità parimenti spinta a travasarsi al di fuori di se medesima. L'incontro fra il sé e l'altro avviene in un ambito neutro, nel vuoto lasciato dietro di sé dalla comunicazione non alienata. In tale vuoto si insedia l'astratto principio d'identità, che, come Adorno ha dimostrato nella *Dialettica negativa*, fa tutt'uno collo scambio inteso come scambio di equivalenti, in una realtà sociale in cui il valore di questo tende a sovrapporsi a quello d'uso fino ad occultarne la presenza.

Avvezzi ad un siffatto schematismo, che implica lo sclerotizzarsi della loro stessa capacità di sentire e comporta la condanna all'astrazione, la perdita della spontaneità dell'esperienza, i singoli non sono più capaci

[2] Ibidem, p. 96.

di pensare, se per pensare s'intende lo sforzo del concetto per giungere, gradualmente e pazientemente, a determinare se stesso col massimo di proprietà e di precisione, nell'aderenza al proprio oggetto, al termine di una lotta contro il linguaggio per privarlo della sua opacità, per rendere le parole trasparenti, disposte a lasciar filtrare attraverso se medesime la luce del pensiero. Pensare veramente, nel senso della hegeliana *Anstrengung des Begriffs* non è impresa che possa riuscire a chi è imprigionato in una *routine* che esige obbedienza allo schematismo della falsa comunicazione. Pensare veramente significa sospendere i giudizi correnti, liberarsi dei pregiudizi, non lasciarsi attrarre dal facile dall'abituale, rinunciare a nuotare nella corrente, esponendosi magari al rischio di un completo isolamento. Ed è proprio di questo che i singoli assuefatti ad una morta *routine* hanno sommamente paura. La resistenza al pensiero e all'espressione si spiega facendo riferimento a tale paura, che è, essenzialmente, paura dell'ignoto, timore di allontanarsi dall'*abituale*, cioè dal *familiare*, da ciò da cui sembra di essere protetti, che sembra poter preservare i singoli frustrati ed illusi dall'esperienza dell'angoscia, la quale li rivelerebbe in modo salutare immersi in quella miseria che è la loro, che è insita nella loro stessa condizione degradata.

La resistenza all'ignoto (che è ostilità per l'altro e il diverso; cieca volontà auto-difensiva d'aggrapparsi ad un'identità irrigidita in se stessa e feticizzata) vanifica l'impresa del conoscere, il quale viene ritenuto legittimo solo se sbocca nella tautologia per risolversi in essa. « Solo ciò che non ha bisogno di essere compreso passa per comprensibile: solo ciò che, in realtà è estraniato, la parola segnata dal commercio, li (i singoli alienati, n.d.r.) colpisce come familiare »[3]. L'alienazione sancita come il destino di tutti dal dominio della merce, la quale, nella società capitalistica, come aveva messo in luce il Lukács di *Storia e coscienza di classe*, tende a porsi come *forma universale*, rende familiare ai singoli sradicati da se medesimi ciò che vi è di più artefatto e di più falso. L'alienazione, impregnando di sé la coscienza, la quale viene condannata a falsificarsi, si spaccia così per autenticità. Ciò che vi è di più falso viene esaltato dagli acritici fautori dell'immediatezza come il trionfo dell'autentico. « Nulla contribuisce altrettanto alla demoralizzazione degli intellettuali ». Tale demoralizzazione può sfociare nell'ammissione della propria impotenza in una sconfitta considerata inevitabile o può, anche, agire come cattiva consigliera spingendo gli intellettuali ad insorgere masochisticamente contro se stessi, ad optare, più o meno segretamente, per ciò che li ha messi in crisi, tradendo così il proprio fondamentale impegno per mettersi dalla parte del bestione trionfante. A tale situazione apparentemente bloccata, moralmente s'impone di reagire. « Chi vuol sottrarsi a questa demoralizzazione, — conclude Adorno — deve respingere ogni consiglio a tener conto della comunicazione, come un tradimento all'oggetto della comunicazione »[4].

In un frangente sciagurato in cui la facilità del comunicare s'accompagna alla sua completa falsificazione, un'apparente durezza ed insensibilità tale da costituire quasi una chiusura nei confronti delle ragioni dell'intersoggettività resta l'atteggiamento più serio, quello che ha maggiori probabilità, nella lucida consapevolezza dell'impossibilità dell'autentico al-

[3] Ibidem, p. 96.
[4] Ibidem, p. 96.

l'interno della realtà alienata, di avvicinarsi al vero. Questo, nella falsificazione generale che tende ad investire la totalità della realtà sociale, può venir, non illusoriamente né velleitariamente, intenzionato solo qualora sia posto con risolutezza quel *primato dell'oggetto* su cui Adorno a lungo s'è soffermato nella *Dialettica negativa*. Il soggetto, impedito a manifestarsi e ad intrecciare rapporti non alienati coi suoi simili, può preservarsi solo rinunciando stoicamente ai propri immediati diritti. Nessuna ingenuità gli è permessa. Non può concedersi il lusso dell'innocenza, che lo indurrebbe a quel culto dell'immediato, il quale, nell'illusione del contrario, lo voterebbe irrimediabilmente al falso. La libera affermazione di sé è per il soggetto un'esigenza negata dalla realtà presente da far valere indirettamente, *in negativo*, come il rovescio di ciò che attualmente è. Da ciò la necessità della critica la quale, sola, può consentire un tale rovesciamento, mossa com'è, pur nella sua razionale durezza, da un impulso etico-utopico verso ciò che ancora non è, il cui avvento è impedito dalla cristallizzazione della datità presente. Per non recar ingiuria alle sue stesse più vive e preziose esigenze il soggetto deve rinunciare, nell'immediato, alla libera fruzione di se medesimo e concentrare la propria attenzione, la propria carica di riflessione e di critica sull'oggetto. L'oggettività, nel suo presente assetto reificato, impedisce al soggetto individuale di espandersi liberamente e di comunicare. Da ciò la necessità per il soggetto stesso di concentrare il proprio potenziale di rivolta nell'esercizio della critica, assumendo un'inclinazione oggettiva, sparendo quasi negli oggetti su cui fissa la sua attenzione, su cui fa convergere i suoi sforzi tesi, col massimo di oggettività di cui il pensiero è capace, a spezzare lo spessore della lastra che ricopre il reale. La critica è lotta contro la reificazione; scelta per l'oggetto contro l'oggettività reificata da cui il soggetto stesso si sente oppresso e soffocato. Solo lo sforzo mirante a liberare l'oggetto dalla sua presente configurazione reificata può sperare di aprire il varco, oltre che ad esso, al soggetto stesso

PRIMATO DELL'OGGETTO

Il primato dell'oggetto (in cui si svela, al di là della critica radicale cui pure Hegel viene sottoposto da Adorno, la radice hegeliana che soggiace al pensiero di quest'ultimo) significa per il soggetto, che trova la forza in sé di escludere ogni tipo di indebito auto-privilegiamento (che potrebbe solo conciliarlo con l'immediatezza di quello stato di fatto presente che è per lui oppressione), impegno per la propria stessa liberazione. Tale impegno implica il massimo di lucidità e la spietata determinazione a non lasciare spazio alcuno alle illusioni. L'utopia, che non voglia degenerare in utopismo deteriore, in vaga mistificatoria fantasticheria, o invischiarsi nell'ideologia o peggio regredire al mito, ha il dovere di rendersi invisibile, di rinunciare all'ostentazione di sé, alla predicazione delle esigenze che la muovono pena il suo pietrificarsi, tradendo irrimediabilmente se stessa, in quella stessa cattiva positività, ignara di celare in sé il negativo, contro cui insorge. Da ciò il dovere per l'utopia di tradursi in critica e di sparire, per così dire, nell'esercizio lucido e disincantato in cui quest'ultima, disillusionisticamente, si esplica. La speranza che vibra nell'utopia esige il massacro delle false speranze. Essa si pone risolutamente contro l'idolatria di se medesima. Da ciò un abito di quasi sardonica spietatezza e il coraggio anche di una negatività che sembri fine a se stessa e possa prestare il fianco alle facili critiche dei

filistei intimoriti, inclini a difendersi da tutto ciò che esula da quel *positivo* cui sono soliti abbrancarsi nel loro impulso a difendersi da ciò che potrebbe metterli in crisi. Il negativo che non voglia abdicare a manifestarsi come critica ha l'obbligo di non concedere nulla alle illusioni e a quell'*umano troppo umano* che ad esse facilmente inclina. Una scontrosa determinazione ad evitare ogni compromesso è ciò che è giusto esigere dal pensiero critico-negativo il quale non deve aver timore ad apparire agli occhi dei paladini delle virtù costruttive, ideologicamente subalterni allo stato di fatto presente, come mera *distruttività*. L'accusa di *nichilismo* mossa dai fautori del positivo deve suonare per il pensiero critico-negativo, per il quale il pessimismo, funzionale all'esercizio critico, vale alla stregua di un segno d'onestà del pensiero, come il più ambito dei riconoscimenti. Un disincantamento spinto quasi sull'orlo del cinismo è l'abito ascetico, di doverosa durezza ed impermeabilità alle facili compromissioni che l'utopia, determinandosi come pensiero critico, deve imporsi per non soccombere nel suo confronto con la vischiosità del positivo. Da ciò la necessità anche per l'utopia di assumere tutta una serie di atteggiamenti che sembrino smentirla. L'utopia, nel suo agire criticamente contro la cattiva immediatezza fattuale che le impedisce di attuare la speranza in essa insita, di appagare il desiderio che la muove, di convertire se medesima in realtà, non deve temere di rovesciarsi, in apparenza, nel contrario di sé fino ad assumere una caratterizzazione tale da farla sembrare quasi come una sorta di anti-utopia. È per questo che il pensiero critico-negativo tende ad inverare in sé una certa tradizione di pensiero realistico-pessimistico proprio della grande auto-critica borghese, insito in un certo liberalismo aristocratico privo di illusioni, pronto a denunciare i pericoli di degenerazione presenti nella democrazia così come essa, delimitandosi, riducendosi a mera facciata, si configura nell'ambito della civiltà borghese. Da Machiavelli a Hobbes a Tocqueville, da Schopenhauer a Nietzsche fino a Max Weber e a Freud scorre nella cultura moderna un filone disillusionistico che il pensiero critico-negativo tende a cooptare in sé per inserirlo paradossalmente nel proprio orizzonte etico-utopico. La cultura borghese, nelle sue più alte espressioni, è sempre stata — come aveva ben intuito il giovane Lukács — cultura anti-borghese. La coscienza borghese lacerata, non ritrovandosi nel suo stesso mondo, avvertendo anzi in questo la dura smentita delle sue stesse speranze, ha nutrito in sé un'inclinazione auto-critica al livello delle cui espressioni si sono rese evidenti quelle stesse contraddizioni che, nella pratica, la civiltà borghese tendeva a mantener celate in sé. Nell'Adorno dei *Minima moralia* tale fedeltà alla tematica dell'auto-critica borghese si manifesta nel suo inserirsi nella tradizione saggistica che va dai grandi moralisti francesi (da Montaigne a La Rochefoucauld a Stendhal) fino a Nietzsche. L'aggancio costante a quest'ultimo garantisce l'appartenenza di Adorno ad un filone di saggistica « radicale » tedesca, che trovando il proprio capostipite, per l'appunto, nell'autore di *Aurora* e di *Umano troppo umano* (in cui l'illuminismo si pone criticamente contro se stesso) comprende figure come Spitteler, Karl Kraus e Walter Benjamin. L'aspetto illuministico-antiilluministico di tale saggistica incline, in modo spesso esasperato, al paradosso, ricorda, in Adorno, anche per la forma a - sistematico - metaforico - aforismatica in cui si manifesta, il duro e beffardo amore per il dubbio irriverente ad oltranza così come si esprime nella bizzarra opera di un solitario autore del settecento come Lichtenberg. Siffatta disillusionistica tendenza alla durezza e alla lucidità (la verità da perseguire

costi quel che costi) induce a por l'accento sullo Hegel più risolutamente anti-romantico, anche se alla condanna del romanticismo cui s'è volto l'idealismo assoluto viene tolto ogni accento di positività « virile » soddisfatta di se medesima.

Tale inclinazione ad affermare, nell'era dell'oggettività reificata, in cui la merce tende ad imporre universalmente il dominio dell'astrazione (la quale, come apparenza oggettivamente determinata, tende ad identificare l'una all'altra ideologia e realtà), il primato dell'oggetto, escludendo ogni forma di soggettivismo basato sull'immediatezza, vittima di un'impazienza abbandonandosi alla quale il soggetto, nell'illusione del contrario, finisce per tradire se medesimo, evita tutta una serie di equivoci cui i paladini dell'immediatezza sono votati. La bestia nera dell'Adorno « moralista » è — ben si sa — la *cattiva immediatezza.* I *Minima moralia* sono, fra l'altro, anche una galleria in cui vengono messe spietatamente in mostra tutte le possibili forme distorte cui dà vita il culto della *cattiva immediatezza* e le contraddizioni che da esso insorgono insidiandolo e finendo per compromettere irrimediabilmente le buone intenzioni da cui è mosso.

Tale impegno d'oggettività si esplica anche nel modo adorniano di intendere la lingua. Questa non è, per la sua essenza (come messo in evidenza da Adorno stesso e da Horkheimer nella *Dialektik der Aufklärung*), né neutrale né pratica. È implicita in tale affermazione apparentemente contraddittoria una critica radicale del convenzionalismo positivistico, il quale, nella pretesa di essere *neutrale* come la scienza di cui si fa banditore e a cui fa in effetti torto elevandola al livello di un idolo da adorare acriticamente, occulta il proprio carattere *pratico* che fa sì che esso sia, nell'illusione di essere immune da qualsiasi contagio dell'ideologia, l'ideologia organica al sistema capitalistico nella fase in cui questo tende ad organizzarsi come totalità chiusa in se stessa. Il linguaggio dei neo-positivisti che si pretende rigorosamente scientifico ha perso ogni effettiva forza d'espressione e si presenta come il segno falsamente neutrale di uno stato di fatto che non tollera alcunché che mostri in sé la capacità di poterlo trascendere. La falsa neutralità del neo-positivismo è per gli autori della *Dialektik der Aufklärung* più metafisica della stessa metafisica tradizionale, la quale almeno nel suo essere apologia (Lukács direbbe *indiretta* e non brutalmente *diretta*, nuda e sfacciata, come quella dei nuovi scientisti) svelava in sé la sofferenza di un'intima contraddittorietà resa palese dalla discrepanza che veniva ad istituirsi tra il concetto che pretendeva di essere pienamente aderente alla realtà e la realtà stessa la quale invece sfuggiva alla presa del concetto smentendo le sue pretese di signoria. L'ostentata a-ideologicità del neo-positivismo è il riflesso ideologico passivo di una realtà che, nella pretesa di essere mera fattualità neutra, sembra sconfinare essa stessa nell'ideologia. Il convenzionalismo dei nuovi « metodologi » scientisti mira segretamente ad un solo obiettivo: a sancire definitivamente la strapotenza di ciò che è, a soffocare sul nascere ogni effettiva possibilità di criticare il sussistente. Ciò che è, raddoppiandosi nel pensiero fedele pedissequamente al fattuale, tende a perpetuare il proprio assetto immediato. L'esistente si presenta così in termini di inconfutabilità. Ciò che non è viene escluso dall'orizzonte del discorso, con implicita sconfessione del desiderio, d'ogni tensione, cioè, al diverso e al meglio. L'utopia viene diffamata nell'intento di preservare la realtà data dalla critica radicale che potrebbe investirla e le esigenze di liberazione che muovono il pensiero critico relegate nell'ambito dell'emotività cui viene contrapposta la pretesa pu-

rezza di una scientificità neutra ed avalutativa, affermata, nel più feticistico dei modi, rigidamente contro l'ambito dell'ideologia. Il pensiero che si vuole rigorosamente scientifico, e perciò neutro, accusa la dialettica di aggrovigliarsi in contraddizioni senza sbocco, ma, così facendo, si inganna nel più grossolano dei modi. Lo scientismo, infatti, elude, non supera la contraddizione e perciò questa finisce per trionfare muta in lui, mentre la dialettica affrontando, a proprio rischio, la contraddizione ed immergendosi in essa, le dà voce, la esprime, acquisendo quindi anche la capacità di dominarla e di andar oltre senza restare invischiata nel suo ambito. Il positivismo, che esclude la critica, cioè il pensiero dialettico come capacità di confronto con le contraddizioni stesse della realtà, oscilla tra la resa alla massiccia evidenza della mera empiria e la sfera igienica di un pensiero formalizzato nell'ambito del quale la *ratio* diventa indifferente — come ben aveva compreso il Lukács di *Storia e coscienza di classe* — ai propri stessi contenuti. Empiria e razionalità formale astratta imbevuta di una cattiva soggettività sono i due poli fra cui continuamente oscilla il culto del positivo che si rivela come apologia del fattuale. L'unica base solida cui ancorare il pensiero resta la *ratio* formalizzata con i suoi astratti princìpi tesi ad auto-convalidarsi, chiudendo il pensiero stesso in un cerchio tautologico, mentre ciò che ad essa si sottrae viene lasciato in balia del senso comune, del quale gli empiristi rozzi ed i positivisti hanno fiducia quasi esso fosse qualcosa di originario e genuino e non la risultante di una serie di pesanti condizionamenti sociali ed addirittura di coazioni. Per il positivismo si salta bruscamente dall'immediatezza più grezza ed informe ad un massimo d'astrazione, ad un livello in cui la forma che il pensiero si dà obbedisce a regole del gioco e a norme fissate d'arbitrio e poste come convenzione da accettare per ragioni di comodità ed opportunità nel più completo agnosticismo di fondo. In mezzo, nell'ampia zona situata fra i due livelli, non c'è nulla. Il vuoto che in tal modo si crea è proprio quello in cui la dialettica trova il suo spazio. Il vuoto cui il neo-positivismo si condanna è dovuto all'incapacità di passare dalla mera descrittività alla valutazione. Tale incapacità si presenta strettamente intrecciata alla paura dell'emotività, cioè di quell'irrazionale cui, per evitarlo disperatamente in ogni modo, la *ratio* degli scientisti alla fine si consegna non riuscendo a tener sotto controllo le contraddizioni di fondo che emergono dal suo stesso seno, le quali non accettano l'imperio dell'astratto principio di identità nella versione assolutizzata che è imposta come doverosa da qualsiasi tipo di razionalismo astratto, dal pensiero volto a basarsi esclusivamente sulla logica formale. Adorno, serbando fede ad un modo d'intendere la lingua secondo il quale essa non è, non deve essere né neutrale né pratica, vuol colpire a fondo il neo-positivismo come ideologia rispecchiante la fatalità, nell'ambito del capitalismo, della divisione del lavoro e dello specialismo cieco che ne deriva. Per il neo-positivismo, secondo Adorno, la lingua è neutrale e pratica nel contempo. Neutrale lo è, sotto forma di gergo specialistico, al livello cosiddetto scientifico; pratica diventa scadendo a *strumento* neutro di cui far uso nell'ambito dei comuni commerci umani, per questa o quella necessità di ordine sociale sulla quale il pensiero stesso, degradatosi a mero *servizio*, non si permette di formulare alcuna valutazione, rinunciando ad investire col suo giudizio la realtà sociale data la quale pertanto si configura di fronte a lui in termini di trascendenza. La totalità presente è l'orizzonte su cui il pensiero non può nulla, su cui non ha alcun diritto, poiché umilmente accetta di farsi da esso circoscrivere. Il pensiero positivistico

vincolato servilmente al fattuale odia il desiderio e tende a reprimerlo poiché questo, confutando radicalmente la sua falsa purezza, gli ricorda ciò che esso ha da sé rimosso e da cui non vuole essere disturbato e gli pone di fronte lo spettacolo — da cui il positivismo stesso rifugge — della sua effettiva compromissione pratica colla realtà presente. A questo proposito, Renato Solmi, nella prefazione all'edizione italiana dei *Minima moralia*, mettendo in evidenza come gli estremi — neutralità e funzionalità pratica — si tocchino, ha scritto assai finemente: « Il pensiero che si dichiara pratico e "prende partito" capitola cinicamente, dove il pensiero che si pretende neutrale e "puramente scientifico" capitola indirettamente e ipocriticamente. Il pensiero, in un certo senso, prende sempre partito (e in questo Adorno non può non essere d'accordo con Marx): nutrito di rivolta e di speranza, incarna la lotta del meglio contro la strapotenza dell'esistente. Ma la "partiticità", come riconoscimento cinico e spregiudicato della situazione di fatto, viene a patto col diavolo che denuncia. In questo senso, il materialismo critico, non volgare, è sempre sul punto di capovolgersi in materialismo volgare, la critica dell'economia in economismo, la critica del potere in cattivo machiavellismo » [5]. Solmi fa qui riferimento al pericolo costante che corre il marxismo di smarrire il suo legame vivente colla dialettica e di regredire da *critica dell'ideologia* ad *ideologia* nel senso marxiano del termine, come falsa coscienza tesa ad organizzarsi coerentemente, nei termini di una astratta razionalità puramente formale, sul piano del pensiero strutturato. Il marxismo dedialettizzato (come accade in ogni forma di materialismo volgare: nel positivismo marxista d'ascendenza engelsiana, nel *Diamat*, nell'empirio-marxismo dei dellavolpiani, nel razionalismo astratto scientistico di Althusser, che riduce il marxismo stesso a mera metodologia, addirittura ad epistemologia, cioè a disciplina specialistica inclusa nell'orizzonte culturale borghese-capitalistico in cui si perpetua divisione del lavoro) è condannato da critica del positivo a rovesciarsi nella sua sfacciata, anche se spesso inconsapevole, esaltazione fino a prospettarsi paradossalmente come l'apologia di quello stesso capitalismo del quale pure dovrebbe restare l'irriducibile avversario. Solmi chiarisce ciò mettendo in evidenza la vendetta che la dialettica fa pesare sul pensiero che, pur avendo da lei medesima tratto alimento, se ne è poi sradicato per condannarsi ad una cattiva astrazione nella quale s'insedia trionfalmente l'ideologia non riconosciuta come tale, la falsa coscienza che si crede coscienza autentica. Egli chiarisce come, nel marxismo dedialettizzato, l'*oggetto della critica* corra il rischio di tramutarsi nel *metodo della critica* col risultato paradossale che la cosiddetta *struttura* capitalistica, che Marx esigeva fosse conosciuta in modo rigoroso per essere investita alle radici e divelta dallo sforzo rivoluzionario mirante a trasformare integralmente i rapporti fra gli uomini con la loro emancipazione di fatto dal modo di produzione prevalente che si fissa e consolida nella trama dei rapporti sociali di produzione, diventa criterio e metodo d'azione in ossequienza ai dettami della razionalità stessa capitalistica la quale, riducendo il marxismo a propria occulta apologia, si sottrae di fatto ad ogni intervento su di sé della critica. Il marxismo deve esercitare su di sé una costante sorveglianza per evitare di cadere in questa trappola. Il pericolo sussiste, poiché, come aggiunge Solmi, il marxismo stesso non può considerarsi magicamente immune dalla dia-

[5] Ibidem, p. LI.

lettica della *coscienza nobile* e della *coscienza meschina* le quali, come aveva dimostrato Hegel, tendono a trasformarsi l'una nell'altra.

La lingua può sottrarsi a tale circolo vizioso solo se si impedisce sia l'indulgenza al mito della spontaneità e dell'immediatezza (nella necessaria diffidenza per ogni forma di troppo facile comunicazione) sia la tendenza a costringersi nell'astrazione, a vincolarsi ad un intellettualismo arbitrario, concedendosi ad un gratuito gioco tale da rendere il parlare qualcosa di astruso ed artificioso, un gergo, cioè un linguaggio irrigidito nell'ambito del quale le parole si presentino reificate, convertite in gettoni, in pezzi intercambiabili, in « termini » rientranti in una costruzione chiusa specialisticamente in se medesima. Il pensiero non deve né cedere all'empiria né chiudersi superbamente in sé per pensare solo se medesimo. Per il neo-positivismo, l'*oggetto* è il *dato* irrigidito in sé, incapace di trascendersi; il *fatto*. La fattualità, posta come piano intrascendibile, è oggettività reificata. La dialettica, che trova la propria genesi in un moto utopico teso a superare se stesso nella critica, insorge contro tale oggettività falsa e mira a de-reificarla. Il soggetto, contestando la cattiva oggettività, intenziona l'oggetto, mira, cioè, a liberare l'oggettività stessa dalla reificazione entro cui è imprigionata. Strappando l'oggetto a ciò che sembra condannarlo al falso, il soggetto, scomparendo apparentemente nel pensiero critico-negativo per il quale conta il primato dell'oggetto, aspira a liberare, con quest'ultimo, cui è dialetticamente connesso, anche se medesimo.

La lingua per accogliere in sé adeguatamente lo sforzo espressivo del pensiero ha come proprio primo obbligo quello di attenersi al più scrupoloso e severo rispetto per l'oggetto. L'espressione stessa vuole che per la lingua impegnata a dar voce al travaglio del pensiero conti di più la *cosa* che non se stessa. Ciò deve mettere in guardia nel contempo sia da ogni sciatteria sia dagli empiti disordinati di un soggettivismo incline a privilegiare in modo indebito se stesso. Urge a proposto la più oculata sorvegliatezza e cautela unita alla diffidenza per ogni troppo caloroso invito a riattingere alla spontaneità.

In *Stomaco vuoto* (paragrafo che segue *Morale e stile*) Adorno mette in guardia nei confronti della tendenza a contrapporre i dialetti popolari alla lingua scritta. Il populismo che spinge certi intellettuali che si vogliono « progressisti » a privilegiare i dialetti come mitico idioma della spontaneità (ennesima forma del culto dell'originario e dell'autentico in cui si cela una pericolosa tendenza alla regressione) si traduce, ad onta delle migliori intenzioni, in un'operazione squisitamente reazionaria. Il privilegio ha conferito alla lingua della classe superiore un carattere d'indipendenza e d'autodisciplina che fa sì che essa si rivolga contro coloro che ne abusano per comandare, mentre nella lingua degli oppressi resta solo l'espressione del dominio, poiché ciò che la provoca a manifestarsi come tale è l'assillo della miseria, la fame. L'alienazione propria della società divisa in classi, che è codificata dalla lingua scritta, non è revocabile attraverso la regressione alla pretesa spontaneità, che è invece miseria, della lingua parlata, ma solo nella coerenza di quella che Adorno chiama « l'obiettività linguistica più rigorosa ». Demistificando il regressivo mito dell'autenticità in ogni sua possibile forma, Adorno colpisce al cuore la rettorica del populismo, l'inclinazione nevrotica degli intellettuali borghesi (che si vergognano d'esser tali) ad andar verso il popolo e in genere ogni tipo di rivoluzionarismo ingenuo. *Stomaco vuoto* è una critica lucidissima del *comunismo rozzo* che scambia la lotta

contro il meccanismo di sfruttamento che provoca e perpetua la miseria per il culto anarchico-cristianeggiante dei poveri quasi questi fossero, semplicemente perché tali, il « sale della terra ». Il « comunismo rozzo » resta invischiato nella *cattiva immediatezza* e, condannando moralisticamente il privilegio, getta via il bambino con l'acqua sporca poiché non s'accorge che il privilegio cela in sé valori ed aspetti preziosi che non sono da lasciar cadere, ma da valorizzare estendendo a tutti la loro fruizione, ponendo fine ad una situazione iniqua stando alla quale essi stessi possono venir goduti solo da un'esigua minoranza. Deve cessare il privilegio, ma ciò che in esso vi è di prezioso non deve venir coinvolto nel suo annullamento, ma, liberato dal suo involucro restrittivo, diventare bene di tutti La lingua colta ha in sé una ricchezza cui sarebbe stolto rinunciare. Pur venendo denunciata come effetto del privilegio, essa non deve venir dispersa e sprecata. La regressione non si pone al servizio della rivoluzione, ma — anche se in buona fede anela al contrario — della reazione. Il populismo, non per nulla, ben s'accompagna al culto della tradizione, alla mitologia reazionaria del popolo come comunità organica, di cui s'è sempre fregiata la destra reazionaria incline all'anticapitalismo romantico. La lingua scritta non ha da venir sostituita da quella parlata, ma conviene sia accolta per essere revocata attraverso un esame critico ad essa immanente che abbia l'obbiettività più rigorosa come proprio modello. « Solo il linguaggio che ha assimilato e risolto in sé la scrittura libera il discorso umano dalla menzogna per cui sarebbe già umano » [6].

Ancora una volta Adorno colpisce con la dovuta spietatezza il culto mitologico dell'autentico, di cui, nel paragrafo intitolato *Pietra di paragone*, ha sostenuto l'inautenticità. « L'inautenticità dell'autentico deriva da fatto che, nella società dominata dallo scambio, esso deve pretendere di essere ciò di cui tiene il posto, senza mai poterlo essere » [7]. I paladini dell'autentico privilegiano, senza rendersene conto, la potenza della circolazione, sacrificando al vitello d'Oro, al dio del danaro, della cui onnipotenza nella realtà sociale mercificata non vogliono a nessun costo prender atto.

ESPRESSIONE E DISTANZA

La lotta, da svolgere all'interno della lingua, è contro il processo di reificazione che incessantemente tende a coinvolgerla in sé, vanificandone la pretesa purezza. Il compito dello scrittore, in tale problematico frangente, è, secondo Adorno, estremamente difficile e tutto esposto alle insidie dell'ambiguità. Mai troppa, in siffatta situazione, è la prudenza di cui chi scrive è bene circondi il proprio delicato lavoro. Va respinta la sirena della facilità e di una popolarità da ottenere a poco prezzo. La buona volontà non è sufficiente allo scrittore per evitare le insidie sottili cui il suo lavoro di continuo si espone. La comunicazione, se non vuol ridursi alla propria deformazione è, nell'attuale situazione, imperante l'industria culturale che svilisce e reifica il linguaggio, non un dato pacifico cui attingere immediatamente, ma una dura, faticata, problematica, per nulla pre-garantita conquista. Se la facilità è da respingere, l'assillo che spinge verso la chiarezza resta, però, irrinunciabile. La chiarezza

[6] Ibidem, p. 97.
[7] Ibidem, p. 152.

è indissociabile dall'onestà stessa che induce al rispetto per il proprio oggetto, alla fedeltà alla cosa. L'espressione non deve mai dimenticare che per lei ciò che ha da contare come elemento vitale essenziale non è il suo proprio assetto formale inteso come bene fine a se medesimo, ma la cosa da esprimere. In *Dietro lo specchio* Adorno afferma che la prima regola di prudenza dello scrittore è la determinazione costante ad « esaminare ogni testo, ogni brano, ogni periodo e chiedersi se il motivo centrale emerge con sufficiente chiarezza »[8]. Questo è sempre da tener presente per evitare la tentazione formalistica, ma anche per scongiurare il pericolo opposto: quello, cioè, di privilegiare a tal punto la cosa da dire, da perdere il distacco da essa (in cui è implicita la stessa disciplina formale) che consente di vederla con chiarezza, mentre l'eccessiva vicinanza a ciò che si ha da dire finisce per accecare chi vi si induce a tutto scapito dell'oggetto. Un rapporto non falsato con questo esige in certa misura il *pathos della distanza*. L'assillo dell'espressione che stimola ad avvicinarsi alla cosa va corretto mediante siffatto distanziarsi. L'oggetto ha da porsi rispetto a chi vuol dare ad esso voce nell'espressione, formalmente consapevole di sé e capace d'auto-disciplina, in un rapporto di vicinanza-lontananza. Questo non va mai dimenticato poiché: « Uno è talmente preso da quello che vuol dire, che si lascia trasportare senza riflettere: è troppo vicino all'intenzione, è troppo "nei suoi pensieri", e dimentica di dire quello che vuole »[9]. Il risultato di un testo a livello espressivo si attua al di là delle intenzioni soggettive e spesso a scapito di esse. Perciò lo scrittore deve sapersi distanziare dalle proprie stesse intenzioni per porsi hegelianamente al servizio della « cosa stessa », in contrapposizione ad ogni forma di cattivo soggettivismo. Per dar voce in sé adeguatamente all'oggetto il soggetto deve essere in grado di distanziarsi da se medesimo, e di oggettivarsi di fronte a sé, considerando ciò che deriva dal suo stesso impulso espressivo come qualcosa di oggettivamente determinato e circoscritto da considerare spassionatamente per ciò che può contare come risultato.

Da ciò la necessità di una costante spietatezza autocritica dello scrittore nei confronti di se medesimo. Gli si impone di sapersi — se occorre — giudicare come un altro potrebbe giudicarlo, considerando il proprio stesso testo, in certo senso, come una cosa a sé stante, indipendente da lui. L'ostilità nei confronti del soggettivismo, che Adorno ha ricavato soprattutto da Benjamin, conduce ad un atteggiamento che nulla concede alla rettorica dell'« animo commosso ». Lo scrittore deve guardare alla propria opera, in certo qual modo, come ad un manufatto. Sopravvive in Adorno, sia pure in modo nuovo, con accenti originali e con motivazioni diverse da quelle consuete, il culto artigianale dell'opera dell'intelletto come *Handwerk*. È questo, del resto, in una realtà sociale che perpetua la sciagurata scissione di lavoro manuale e lavoro intellettuale (su cui ha efficacemente posto l'accento, come sul motivo centrale della critica marxiana della società, uno dei critici più sottili della mercificazione, l'amico di Adorno, Alfred Sohn-Rethel), uno dei possibili modi per tener fede, sia pure problematicamente, in una situazione alienante che la esclude, all'unità dell'uomo.

Tale « inveramento » particolarissimo dell'etica artigianale del « lavoro ben fatto » (tema costante di certa tradizione protestantica germanica,

[8] Ibidem, p. 81.
[9] Ibidem, p. 81.

che convive, in Adorno, con la matrice messianico-ebraica del suo pensiero) induce l'autore dei *Minima moralia* a por l'accento sulla necessità di un continuo strenuo impegno di correzione e rielaborazione. Virtù principe dello scrittore è la pazienza. Non bisogna mai stancarsi di rivedere il testo e di apportarvi sempre nuovi ritocchi. « Non c'è correzione, per quanto marginale o insignificante, che non valga la pena di effettuare. Di cento correzioni, ognuna può sembrare meschina e pedante; insieme, possono determinare un nuovo livello del testo ». È necessario diffidare della generosità di chi giura sui vantaggi di una scrittura sciolta da ogni vincolo, convinta di poter restituire il moto che spinge all'espressione nella sua immediatezza. La rettorica romantica dell'*ispirazione*, che è già comunque da respingere in campo artistico, a maggior ragione si presenta letale al livello in cui si situano la scrittura critico-saggistica e quella impegnata sul piano teoretico. All'impeto del Faust goethiano spesso è conveniente contrapporre il prosaico zelo del buon pedante Wagner, di cui Benedetto Croce fece a suo tempo un tutt'altro che immotivato elogio. Una certa dose di pedanteria non guasta a chi vuol confrontarsi, a livello critico-intellettuale, con la realtà sociale e colle sue contraddizioni sforzandosi di renderne il senso sul piano del linguaggio. La qualità passa attraverso la quantità e con essa, comunque, in ogni caso, deve fare adeguatamente i conti. L'oggettività comporta pesi e fatiche non indifferenti ed esige da chi ad essa si sforzi la rinuncia non solo ad ogni facile sicumera, ma anche la sconfessione di ogni slancio che possa risolversi in impazienza, sdegnando il risvolto indispensabile di ogni impresa intellettuale: l'umile pazienza dell'artigiano sdegnante ogni facile approssimazione ed ogni improvvisazione. Da questo punto di vista, l'impegno dello scrittore è anche mestiere. Quest'ultimo è una realtà da cui non si può prescindere. La critica alle radici della divisione specialistica del lavoro implica un lavoro paziente da svolgere, operando nella contraddizione contro la contraddizione, all'interno della divisione stessa di cui il singolo non può magicamente liberarsi per un astratto atto di volontà, per mero arbitrio. L'immediatezza dell'espressione è poco più di niente. L'espressione viene costituendosi nella sua perspicuità nella lotta che essa sa ingaggiare contro ciò che continuamente l'insidia. L'impulso espressivo privo di ostacoli contro cui rivolgere la propria energia si condanna al vuoto e finisce, prima o poi, per afflosciarsi. Esso, come la colomba kantiana dell'aria, ha bisogno di qualcosa che sappia opporgli resistenza.

La spontaneità vale solo se essa si prospetta come oggetto di nostalgia, di una sorta di nostalgia proiettata in avanti, di nostalgia del futuro. Essa è l'idea di espressione per così dire allo stato puro; l'espressione, cioè, come proiezione ideale, come l'utopia di se medesima. L'espressione deve di continuo scontrarsi per far valere l'esigenza vitale che la muove contro ciò che le oppone una più o meno sorda resistenza, contro lo spessore del linguaggio socialmente-storicamente determinato, risultante da una serie di complesse successive stratificazioni, tale da imporre il proprio peso specifico e da sfidare, nel suo costituirsi come *materiale* da rielaborare, l'impulso espressivo. Lo slancio che erompe da quest'ultimo è bene sia sapientemente frenato e limitato proprio per evitargli di disperdersi, condannando così allo spreco il proprio potenziale energetico. La sovrabbondanza, derivante dall'impulso di dar fondo al desiderio di esprimersi, di dir tutto, è nemica dello stile di cui l'espressione non può fare a meno se non vuole condannarsi, per improvvida incontrollata

generosità, a vanificare se stessa. Perciò conviene che lo scrittore non rifugga da quell'arte crudelmente necessaria che è l'arte del « tagliare ». Ciò esige che l'ansia di dir tutto, di vuotare il sacco venga tenuta a freno e scoraggiata.

IL GRANDE NEL PICCOLO

« Non essere mai avari nelle cancellature »: questa è l'esortazione di Adorno in *Dietro lo specchio* [10]. Il fatto che un discorso per essere esauriente debba essere lungo è un equivoco che è decisamente da sfatare. Al contrario, è la brevità ad essere un pregio. L'auto-imposizione di limiti ben precisi, addirittura tali da circoscrivere uno spazio angusto, è benefica all'arte dello scrivere che ha tutto da guadagnare da una densità ottenuta mediante la più rigorosa concisione. Il *molto* riesce ad esaltare la propria ricchezza tanto più quanto maggiormente è impedito a dilatarsi e ad espandersi, quanto maggiormente viene compresso entro i limiti del suo contrario, del *poco*. Un'apparente povertà conferisce forza all'espressione costituendola come tale sul piano della forma facendo sì che essa non rimanga mero impulso, moto, tensione e non si riduca all'astrattezza di una volontà d'esprimersi che finisce, nell'impazienza di dar soddisfazione a se medesima, per smarrire il senso del proprio oggetto. La densità espressiva concentra in sé un potenziale d'energia capace, irradiandosi, di stimolare il lettore a trarre dal *poco* che gli sta davanti il *molto* ce in esso è racchiuso. Quanto più un brano contiene in sé di forza espressiva tanto più induce il lettore a lunghe analisi tese ad estrarre da esso la ricchezza che in esso stesso è stata, non senza una certa dose di arbitrio e di violenza (lo stile, in quanto tale, è in certa misura sempre violenza), racchiusa. Il *poco* del discorso, che rifiuta di esplicitare la propria ricchezza per non disperderla, deve risultare in grado di suscitare il *molto*, nel lettore, nella riflessione cui esso si induce mentre è intento a sgomitolare il brano che gli sta di fronte, a spiegarlo davanti a sé, ad articolarlo. L'apparente unilateralità del discorso fa sorgere da sé, nell'attenzione concentrata del lettore, una molteplicità di motivi, di temi, di sviluppi impliciti e possibili, scomponendo il piano del discorso medesimo in una pluralità di livelli, dilatando e moltiplicando l'area del significato. Adorno ha, in tale difficile arte della brevità e della concisione, della povertà apparente comprimente e celante in sé il proprio contrario, come maestri i grandi moralisti francesi e Nietzsche.

Nei *Minima moralia* s'impone a lui come modello di espressione frenata e perciò potenziata l'*aforisma*, genere altamente difficile che ha trovato, nell'ambito della produzione letteraria di lingua tedesca, un campione impareggiabile in Karl Kraus. L'arte dell'aforisma richiede più che mai quella capacità di riconoscere il *grande* nel *piccolo*, nel *minuscolo*, addirittura nell'*infinitesimo*, che ha trovato la sua espressione più suggestiva in Freud, soprattutto nel Freud dell'*Interpretazione dei sogni*. L'inclinazione a scoprire interi mondi nel minuscolo implica quella capacità di analisi in cui Freud non ha avuto rivali, ma ha come propria premessa e condizione la sensibilità per ciò che è piccolo ed apparentemente insignificante, per ciò che viene di solito trascurato come non rilevante e lasciato ai margini. E questo esige che sia sconfessata la gerarchia dei

[10] Ibidem, p. 81.

livelli d'importanza che privilegia ciò che, per la sua mole ingente, s'impone prepotentemente allo sguardo. La pazienza di chi scruta con amore in ciò che è piccolo si rifiuta di prendere in considerazione la distinzione tra certi argomenti reputati importanti e altri che invece non lo sarebbero. Non ci sono per chi sa valorizzare ciò che è piccolo oggetti privilegiati. Da ciò che a mala pena risulta percettibile allo sguardo possono, qualora l'attenzione vi si concentri con rispetto e fiducia, scaturire interi mondi prima impensati. Non c'è limite alla significatività: qualsiasi cosa può rivelare in sé sensi non previsti nel caso venga investita dal dovuto grado d'attenzione. Freud, in questo, ancora una volta insegna. Nell'esaminare ad analizzare l'ambito del banale, di ciò che di solito viene scartato come accidentale e addirittura incidentale, Freud ha saputo scoprire il regno complesso ed affascinante delle *Fehlleistungen*, dotato di una segreta implacabile logica. Per il padre della psicoanalisi non c'è aspetto del reale che, di per sé, sia privo di significato, non c'è cosa che, indagata in modo adeguato, non sveli in sé la presenza di un senso preciso. Il versante oscuro che si presenta come irrazionale è tale, per Freud, solo perché la ragione, fragile e limitata, tendente, per paura, a chiudersi entro confini sempre più ristretti, non trova la forza per andare verso ciò che le oppone resistenza, per cimentarsi con le realtà oblique e scivolose che sembrano sottrarsi irrimediabilmente alla sua presa. La dignità della ragione sta nel sapersi riconoscere in ciò che apparentemente si configura come il suo contrario, nell'esplicare la propria capacità di riattrarre a sé ciò che sembrava dovesse per sempre sfuggirle.

La tensione al recupero della ricchezza insita nell'apparenza del suo contrario è la lezione più preziosa che Adorno ha appreso dalla psicoanalisi. A questa egli ha aggiunto l'inclinazione a rivalutare i relitti, ciò che il pensiero teso alle « grandi intenzioni » espunge da sé come materiale di scarto. Tale inclinazione egli l'ha tratta soprattutto dall'esempio di Walter Benjamin, la cui straordinaria produzione saggistica, nutrita di succhi proustiani, si caratterizza nei termini di un incessante sforzo di recupero di ciò che il corso vittorioso del mondo ha relegato ai propri limiti, ai margini della sua sfera luminosa. Fedele alla *micrologia* benjaminiana, Adorno opta per il *piccolo* contro il *grandioso* sul quale la rettorica tardo-romantica ha a lungo imperversato. Anche in tale scelta è visibile contro-luce la diffidenza freudiana per il « sublime », la cocciuta volontà di non elevarsi ai piani superiori, di continuare a frugare negli scantinati. La dura prosaicità di Freud l'ha indotto, in una battuta polemico-scherzosa rivolta a Binswanger (cui Freud stesso riservava i « piani alti », i « piani nobili ») a definirsi come uno abituato ad abitare al livello del « piano-terra » e deciso a restarci.

L'inclinazione al *piccolo* si svela anche nella predilezione espressiva per il *poco*, nell'amore per la *brevità*, per un'apparente esiguità e *povertà di respiro*, la quale ben si adatta ad epigoni come sono gli scrittori del nostro tempo, soprattutto quelli che esplicano le proprie capacità nel difficile ambiguo genere del *saggio*. Da ciò l'*alessandrinismo* di Adorno, il quale si considera come l'epigono, come l'erede di una ricca famiglia di grandi scrittori e pensatori della cultura europea degli ultimi quattro secoli (uno degli ultimi a far sentire la voce di una civiltà che sta per spegnersi e che è già premuta ed insidiata dall'incipiente barbarie). Siffatto alessandrinismo sembra privilegiare, nel suo gusto per una epigrammatica concisione, per una ricchezza sapientemente dissimulata sotto forma di brevità, spesso sotto le vesti di un'apparente frivolezza,

gli aspetti banali della realtà, non rifuggendo dal mescolare il più arduo livello di riflessione filosofica con ciò che l'imbecillità accademica è solita bollare come « giornalismo ».

L'inclinazione al *breve* e all'apparentemente *banale*, la determinazione a non rifuitare nulla *a priori*, per partito preso, come *non degno* e *meschino*, induce Adorno a demistificare la speciosa aura di sacralità che avvolge l'arte dello scrivere. Lo scrittore deve vincere in sé la superstizione che lo induce ad idolatrare ciò che è fissato sulla carta solo perché è stato scritto e a provar venerazione magari anche per ciò di cui egli stesso è l'autore (feticizzando così la propria stessa produzione). Ciò che è stato scritto non per questo è da considerare sacro. La parola scritta non ha particolari speciali diritti da far valere per sé. Qualora si riveli inadempiente nei confronti dell'obbligo di chiarezza che essa dovrebbe ostinarsi a considerare a sé peculiare non c'è nessuna ragione per cui debba conservarsi. La cancellatura non va considerata un atto di profanazione. Essa, al contrario, è salutare ad un testo.

« La lunghezza di un testo — scrive Adorno — non conta, e il timore di non aver scritto abbastanza è puerile. Nulla va ritenuto degno di esistere perché c'è già, perché è già stato » [11]. Ciò che conta è trovare la formulazione più chiara, quella migliore, capace di far parlare in sé l'oggetto stesso verso il quale il discorso è intenzionato a muoversi. Conviene diffidare di proposizioni che formulano in modo diverso lo stesso pensiero, poiché esse spesso dimostrano nell'autore un insufficiente possesso di ciò che il suo discorso mira ad afferrare. Esse possono valere come approssimazioni, come tentativi di raggiungere un qualcosa di cui lo scrittore non si sente ancora sicuro, ma appunto per questo è bene non vengano conservate, nella loro originaria sequela, quando si pervenga allo stadio della stesura definitiva del testo. Quest'ultimo si consolida, liberandosi delle proprie scorie, attraverso successive riduzioni. La forza di un testo sta essenzialmente nella sua capacità d'auto-limitazione. Questa comporta in primo luogo la determinazione a scegliere. Tra varie formulazioni è necessario — anche se può costare — optare per quella considerata migliore ed elaborarla ulteriormente. L'espressività di un testo dipende in gran parte dalla capacità dello scrittore di correggere, di selezionare, di ridurre, di procedere per sottrazione. Un testo trae forza non solo da ciò che in esso è esplicitato, ma anche — e ancor di più — da ciò che da esso è escluso. « La tecnica letteraria impone di rinunciare anche a pensieri fecondi, se la costruzione lo richiede » [12]. Senza indulgenze per la repressiva mortifera etica del sacrificio, è necessario indursi, in nome di ciò che si deve esprimere, anche a rinunce magari dolorose, a sacrifici deliberatamente e consapevolmente assunti su di sé dal soggetto capace di farsi doverosamente da parte per concedere all'oggetto lo spazio di cui abbisogna per manifestarsi e parlare. In una civiltà repressiva, in cui anche la pretesa immediatezza reca su di sé il marchio dell'illibertà, solo il soggetto capace, se necessario, di reprimersi da sé, dotato di un elevato potere d'auto-controllo razionale, è in grado di evitare che la repressione stessa, tanto più forte quanto meno riconosciuta per tale, imperversando si abbatta su di lui. C'è nella determinazione adorniana alla doverosità, in un mondo non libero, della rinuncia e del sacri-

[11] Ibidem, p. 81.
[12] Ibidem, p. 81.

ficio, senza per questo indursi alla loro interessata apologia, un accento fortemente hegeliano con coloriture che ricordano altresì la scettica e serena saggezza di Goethe. Alla spontaneità espressiva, alle cui esigenze Adorno, nel suo amore per la bellezza e per l'arte, s'è mostrato sempre sensibile (si pensi particolarmente al suo esemplare saggio su Mahler), vengono storicamente anteposte e fin contrapposte le dure ragioni obiettive della *tecnica* e della *costruzione* attraverso la mediazione delle quali è indispensabile passare per far valere in concreto il primato dell'oggetto. Tecnica e costruzione sono spietate; poco concedono alle ragioni immediate dell'impulso espressivo e sembrano porsi contro il desiderio e fargli violenza. In realtà, però, solo una siffatta apparente violenza può preservare il desiderio dal pericolo per lui mortale di vanificarsi in un illusorio appagamento destinato a svelarsi alla lunga nella sua falsità. La violenza recata all'*immediato* impedisce a quest'ultimo di irrigidirsi in *cattiva immediatezza*. Non quest'ultima, che lo perverte, ma il suo apparentemente non conciliabile contrario, la *mediazione*, è in grado di salvare l'immediato stesso dalla propria vanificazione.

La violenza della tecnica, da cui lo scrivere non può prescindere se non vuole votare l'impulso espressivo allo scacco, condannandolo a restar inespresso, si esplica per riduzioni e sottrazioni, imponendo una dura logica che esige continue, anche dolorose, esclusioni. Nello scrivere, il desiderio si conserva nell'espressione che si fa forma, ma, proprio per questo gli incorre il duro obbligo di rinunciare a sé *hic et nunc*, di rinunciare, cioè, alla libera innocente fruizione di sé nell'immediato. « I pensieri soppressi contribuiscono alla sua (della costruzione) forza e alla sua ricchezza. Come a tavola, non bisogna inghiottire l'ultimo boccone o vuotare il bicchiere fino in fondo. Altrimenti ci si rende sospetti di povertà » [13].

Paradossalmente, il desiderio, rinunciando all'ingenua affermazione di sé che lo renderebbe inerme di fronte al prepotere di ciò che mira a soffocarlo, per preservarsi come esigenza, che chiede un adempimento, di là da venire, che si protende utopicamente nel futuro, entro l'assetto di una forma capace in sé di dar espressione all'oggetto, si induce da sé a « corazzarsi », ad imporsi freni e limiti fino a votarsi ad un'ascesi che sembrerebbe a rigore doverlo escludere. Il *principio del piacere* non può affermarsi nella sua purezza ma, per preservarsi in qualche modo dalla forza di distruzione che di continuo lo minaccia, è obbligato a fare i conti col *principio della realtà* e a passare attraverso di esso. La fedeltà al desiderio non ha da tramutarsi nel suo cieco privilegiamento che finirebbe per fargli torto. L'amore per la propria infanzia, che impedisce all'adulto di far propria una repressiva ideologica nozione falsificante di maturità, non deve sfociare in una nostalgia tale da indurre alla regressione. Lucida ha da essere la consapevolezza che indietro non si può tornare. L'infanzia diventa un valore per chi, ammettendo di averla perduta, pur si ostina a rimanerle fedele nel ricordo, mentre si perverte in un feticcio per chi, presumendo di poter regredire ad essa, non vuole ad essa a nessun costo rinunciare. Fedeltà all'infanzia non deve significare per un adulto volontà di assomigliare ai bambini. Dell'infanzia, da chi non è più bambino non può essere condivisa la pretesa ingenua di conseguire la felicità nell'immediato. La felicità, nella realtà sociale che

[13] Ibidem, pp. 81-82.

la nega, è illecita sul piano dello spirito finché nella pratica vige solo la sua deformazione, il sacrilego simulacro di ciò che essa dovrebbe essere nella società liberata. Lo spirito che pretende di poter già goderne impunemente i frutti s'accontenta in effetti solo della sua odiosa contraffazione parodistica che si esplica come *rassegnazione forzata* per i singoli che subiscono la falsità del tutto sociale in cui è imposto loro di inserirsi ad ogni costo. La contrapposizione alla non lecita felicità dello spirito (che è rimozione della coscienza infelice) di quella sensuale suona ancora più falsa poiché pretende di poter prescindere da ogni condizionamento storico-sociale, dalla sfera della sublimazione storicamente stratificatasi e tale da celare alla vista l'ambito dell'immediatezza stessa, per attingere miticamente ad una chimerica natura intatta, il richiamo della quale induce solo a regredire alla barbarie. L'idea stessa di una natura non mediata storicamente-socialmente è, di per sé, superstiziosa e regressiva. Il bambino, anche se serba in sé, come bene inestimabilmente prezioso, una potenzialità non ancora soffocata ed è immune ancora dalla corruzione operata dalla *ratio* del dominio, è debole, esposto ad ogni insidia, inerme di fronte all'infuriare di una repressione che non può non subire, ignorandone financo l'esistenza, impossibilitato quindi a resistere ai suoi attacchi. Rivelatore è il rapporto dei bambini col cibo che è un rapporto svelante un'intima coazione. È significativo che il mangiare dei bambini, nei quali la sfera animale è esposta alle pressioni di ogni deformazione, respinga gli adulti per i quali la libertà deve prospettarsi come un'ardua conquista da perseguire attraverso un lucido duro confronto con ciò che la nega, passando attraverso un oculato controllo degli impulsi, presupponente un distanziarsi della sfera istintuale. La felicità del bambino, pur nei suoi lati incantevoli, è qualcosa di troppo fragile per poter essere proposta come modello. La debolezza, anche se umanamente è un bene, è un lusso che non ci si può concedere all'interno della realtà alienata. Non assomigliare ai bambini, pur nella simpatia che essi ispirano, è, per un adulto consapevole del prezzo che comporta la sua situazione un segno di libertà. La libertà dell'istinto non appartiene al passato, ne è attingibile *ad libitum* nel cattivo presente che la nega, ma si proietta utopicamente nel futuro. Nell'ambito del presente la libertà non è tale se è libertà *dell'*istinto. Non lo è ovviamente nemmeno se si presenta come libertà *dall'*istinto, ma solo se è libertà *da quel qualcosa di deformato dalla repressione che la repressione stessa spaccia per istinto. La natura umana* (risultato della conciliazione di uomo e natura) appartiene al futuro; non è qualcosa di già dato. La libertà *dall'*istinto deformato è libertà *per* l'istinto non più deformato.

CONTRO L'OSTENTAZIONE

Il richiamo ai valori della sensibilità è falso in un mondo in cui domina l'astrazione. Questa, per venir adeguatamente contrastata, richiede un di più d'astrazione non la rinuncia all'intelletto. Il *Verstand* ha da venir inverato dialetticamente dalla *Vernunft*, non semplicemente negato e respinto. Il culto della sensualità, in un ambito stregato in cui la vita dei sensi è di fatto impedita a manifestarsi se non in modo distorto, è destinato a tradire ciò di cui è impegnato ad esaltare l'autenticità. Non meno del moralismo, l'estetismo, nella realtà convertita in astrazione, fa torto ai valori stessi di cui si dice al servizio. L'esaltazione della sensualità si converte in apologia della violenza, la quale è strettamente legata alla brama del possesso che impregna di sé la cosiddetta

autonomia dello spirito. La filosofia fichtiana dell'atto, della *reine Tathandlung* (*Azione pura*) tradisce la boria dello Spirito che pretende di piegare l'oggetto, riducendolo a vile materiale inerte (in modo affine all'estremo opposto dell'idealismo soggettivo, al positivismo cioè), al proprio incondizionato arbitrio. A ciò deve opporsi la contemplazione senza violenza, la quale per Adorno esige che l'osservatore rinunci ad incorporarsi l'oggetto. Solo da tale rifiuto della violenza, che è profondo rispetto per l'oggetto che impone al soggetto l'abbandono di ogni pretesa di signoria, può sprigionarsi la felicità la quale fa tutt'uno colla tensione stessa che spinge verso la verità. Adorno riprende, in tale chiave, il motivo goethiano della rinuncia implicante l'impossibilità dell'immediato in quella civiltà che, per il Freud del *Disagio della civiltà*, fa tutt'uno colla repressione. « L'apparenza della vita delle donne in Goethe — scrive Adorno nel paragrafo intitolato i *Masnadieri* — è stata pagata con molta astensione e rinuncia, e in tutto questo c'è qualcosa di più della semplice rassegnazione di fronte alla vittoria dell'ordine » [14].

Per Adorno la grandezza di Goethe sta nella comprensione dell'inevitabilità del sacrificio nella società repressiva e nella connessa presa di coscienza dell'opportunità di una rinuncia cosciente che prevenga in certo modo, esorcisticamente, quella che viene imposta al soggetto dall'esterno. Il senso profondo della *Beschränkung* goethiana è da ravvisare proprio in questa capacità che Adorno stesso ha messo mirabilmente in evidenza in uno dei più geniali capitoletti dei *Minima moralia*, in quello che ha per titolo *Per una dialettica del tatto.* Ciò che piace maggiormente ad Adorno in Goethe è quel *pathos della distanza* che affascinò anche Thomas Mann, il quale, nella fase della sua maturità, elesse il poeta di Weimar a proprio modello ravvisando nella sua figura un esempio di *Haltung* in cui una forma speciale di auto-repressione cosciente riesce a scongiurare gli effetti distruttivi di una repressione meramente subita. Non per nulla Mann ha voluto vedere in Goethe la suprema personificazione del suo modo d'intendere l'*ironia.*

Il rispetto per l'oggetto, che impone al soggetto di imporsi da sé limiti precisi, si esplica, quindi, in una rinuncia alla violenza che esige che l'impulso verso l'oggetto, che è segreto desiderio di impossessarsene, si spezzi. La contemplazione può dispiegarsi felicemente solo in uno stato di sospensione che è rinuncia ad afferrare e a stringere ciò cui si tende. Essa, rispetto all'oggetto che le si dischiude, è *prossimità nella distanza.*

Goethe, in questo, è stato un maestro. Adorno chiarisce come ne *I masnadieri*, ad onta delle apparenze in senso contrario, il kantiano Schiller sia « meno sensibile e più sensuale di Goethe, tanto più astratto quanto più incline alla sessualità » [15]. Conviene diffidare del desiderio immediato che caratterizza di sé sia il moralismo astratto sia l'attivismo che si pretende puro, sia la rettorica dell'idealismo soggettivo sia il culto dell'attimo di cui si nutre l'estetismo e l'esaltazione della sensualità come sfera naturalisticamente pura, immune dagli effetti delle pressioni sociali. Goethe nel creare i suoi personaggi (le sue figure femminili soprattutto) s'è ben guardato da tali pericoli. Il polo opposto rispetto al suo cauto, critico-ironico atteggiamento è rappresentato dalla figura di Don

[14] Ibidem, p. 85.
[15] Ibidem, p. 84.

Giovanni, simbolo dell'unità di sensuale e astratto. Significativamente Kierkegaard ha individuato in questo mitico personaggio l'archetipo del modo di vita estetistico criticato dal pensatore danese in un modo che, nell'essenziale, mantiene ancor oggi la sua validità. Intuizione felice è stata quella che ha spinto Kierkegaard ad indicare in Don Giovanni una concezione della sensualità per cui quest'ultima si converte (come accade per il moralismo e l'attivismo) in un principio astratto. La fissità maniaca cui si condanna la sfera sensuale se bloccata in se stessa e preclusa all'auto-coscienza, « tradisce quell'elemento anonimo e tragicamente universale che si riproduce fatalmente nel suo rovescio: la sovranità assoluta del pensiero » [16].

Il *pathos della distanza* impone a chi vi si vota, non solo auto-controllo e rinuncia ad ogni facile espansività, ma discrezione, tatto, riserbo, la ripulsa di ogni possibile forma di esibizione. È implicito in tale insieme di virtù la capacità di dissimulazione e di auto-dissimulazione. Nulla, se possibile, deve trasparire all'esterno dello sforzo impiegato per ottenere tale capacità di distanziarsi. La fatica spesa per conseguirla è bene rimanga accuratamente celata. La *grazia* del comportamento deve avere la meglio sullo *sforzo* e proporsi, nella propria scaltra urbanità, come una sorta di *seconda naturalezza*, di *ritrovata spontaneità*. È proprio tale attitudine che ha il potere di attrarre a sé gli spiriti immuni da volgarità. Ciò che più incantò Pasternak quando ebbe modo finalmente di imbattersi di persona, in un salotto, nel suo idolo, cioè nel musicista Skrjabin, fu proprio l'apparente frivolezza e fatuità mondana rilevabile nel comportamento immediato di quest'ultimo. Straordinario sembrò al poeta russo che la profondità ch'egli ravvisava nelle composizioni del suo musicista prediletto non fosse in alcun modo rilevabile in superficie, che non risultasse visibile ma godesse a tenersi sapientemente celata, a mascherarsi, a farsi percepire come amabile leggerezza, come ironico lieve gioco mondano. È proprio questo che attrasse Thomas Mann verso il Goethe da lui con compiacimento ritratto in *Lotte in Weimar* dove il demonico autore del *Faust* gode a presentarsi nelle vesti di un garbato damerino. La grazia che cela in se medesima lo sforzo stesso che s'è reso necessario per produrla è stato celebrato da Mann nella figura simbolica del S. Sebastiano (che incatena su di sé l'attenzione di Aschenbach ne *La morte a Venezia*) il quale sa amabilmente sorridere nonostante il suo corpo sia trafitto da spade, frecce e lance.

La signorilità impone di mostrare agli occhi del mondo solo una minima parte di sé. C'è quasi il gusto di render visibile solo la periferia indifferente del proprio essere la cui intimità si cela gelosamente nel profondo. L'assillo di dir tutto ciò che si sente urgere dentro è l'esatto contrario di un siffatto stile signorile. L'ostentazione di sé è un insulto a tale inclinazione aristocratica ad un geloso riserbo. La piena dell'impulso espressivo che rompe ogni argine svela l'assillo del bisogno immediato che chiede disperatamente appagamento e, in questo, è spia di un fondamentale senso di mancanza. Viene a cadere la consapevolezza che la soddisfazione dei più profondi intimi bisogni non è possibile nell'immediato. La miseria, non accettandosi umilmente come tale, nel disperato tentativo di porre a sé rimedio, si mostra, con violenta determinazione nella propria nudità, ostenta se medesima rendendosi in tal modo irreparabile, perdendo la possibilità di correggersi. Il terrore di escludere an-

[16] Ibidem, p. 85.

che una minima parte di sé porta alla dissipazione. L'incapacità di rinunciare a qualcosa conduce alla dispersione, allo spreco che rendono non rimediabile la povertà, il persistente senso di scarsità. L'ostentazione di sé che rifugge dalle esclusioni, e quindi si nega a qualsiasi scelta, assomiglia all'ingordigia di chi si getta sul cibo spinto dall'assillo non frenabile della fame.

Lo scrittore che non sa « tagliare », cancellare, escludere, credendosi ricco, svela, al contrario, la propria povertà, finisce per render palese proprio ciò di cui si vergogna. Il povero dominato dalla fame, non controllando i propri impulsi, si getta su ciò che gli sta davanti non frenato da remora alcuna. Lo scrittore « povero » proprio perché si vuole ad ogni costo « ricco » non dà prova di rispetto alcuno per l'oggetto verso cui è proteso: vorrebbe piegarlo in schiavitù, renderlo proprio possesso stabile. Pretesa vana, chè proprio allora l'oggetto fatalmente gli sfugge. Il discorso possessivo perde ciò che pretende di tener serrato entro le proprie maglie. Esso pretende che l'altro - dal - pensiero verso cui il pensiero è teso diventi esso stesso pensiero. Tale pretesa idealistica (dominio dello Spirito su un'oggettività resa inerte) non conosce il *pathos della distanza.* Lo sguardo si approssima troppo al proprio oggetto fino al punto in cui questo finisce per eclissarsi. La troppa vicinanza acceca. L'estrema evidenza è ostile al conoscere che esige che il soggetto non sia né troppo vicino né troppo lontano al proprio oggetto se vuole che questo gli si dischiuda dinanzi.

La troppa vicinanza all'oggetto impedisce a chi scrive l'elaborazione grazie alla quale solamente l'impulso espressivo riesce a tradursi in espressione formata. Adorno paragona i testi elaborati a ragnatele capaci di attirare a sé tutto ciò che si aggira nei loro dintorni. Il testo solido e ben costruito, fitto e denso agisce come una sorta di campo magnetico. « Metafore che li (i testi) attraversano per caso, diventano una preda nutriente. Materiali affluiscono da ogni parte »[17]. La solidità di un abbozzo si giudica sincerandosi se essa evoca le citazioni. « Il pensiero che ha dischiuso una cellula della realtà, penetra, senza violenza del soggetto, nella cellula accanto. Dimostra di essere in rapporto con l'oggetto quando altri oggetti si cristallizzano intorno ad esso. Nella luce che dirige sul proprio oggetto, altri cominciano a scintillare »[18].

Tale supremo risultato, per cui i testi appaiono come ragnatele fitte e concentriche e trasparenti, si ottiene con un paziente lavoro che non può né deve evitare le mediazioni del mestiere, dell'impegno strutturale-compositivo. Conta la costruzione. Ad essa bisogna tendere e non alle singole parole. La limitazione a queste è « civetteria volgare » e non evita la caduta nei più smorti *clichés.* Adorno fa notare che la grande prosa francese del secolo decimonono era particolarmente sensibile a tale pericolo. Non la singola parola in sé è volgare, ma la sua assunzione come tale nel discorso per abbellire quest'ultimo. Lo snobismo verbale tocca l'apice della trivialità nelle compiaciute combinazioni di parole. Sono queste soprattutto a provocare i *clichés* nei quali « ristagna il pigro fiume della lingua ». Quest'ultima, rendendosi inerte, perde ogni slancio, smarrisce l'impulso stesso verso l'oggetto, mentre l'espressione renden-

[17] Ibidem, p. 84.
[18] Ibidem, p. 84.

dosi precisa avrebbe il compito di « opporre quelle resistenze che sono necessarie perché emerga l'oggetto ». Questo criterio non vale solo per singole locuzioni, ma deve rendersi operante per intere complesse strutture formali. Nulla svela di più dei vizi formali, delle sordità del linguaggio, del permanere in esso di zone morte, degli stereotipi che vi si possono riscontrare le carenze del pensiero, l'incapacità di quest'ultimo di tener fede a se medesimo, di non mettersi in crisi nel momento stesso in cui tende a manifestarsi. « Se un dialettico, per esempio, — scrive Adorno in *Dietro lo specchio* — sottolineasse ogni volta l'inversione del pensiero in un "ma" - lo schema letterario confuterebbe l'intenzione antischematica della meditazione ».

Adorno accenna qui ad uno dei motivi ricorrenti nello svolgersi del suo esercizio critico: alla costante sorveglianza cui la dialettica deve sottoporsi continuamente per non decadere a mera esibizione oratoria, a vuoto virtuosismo sofistico, a rettorica avvocatesca. La formalizzazione della dialettica (la perdita nell'esercitarsi di questa del moto verso l'oggetto) significa per essa la sua morte. Fine a se stessa, come esercizio che si specchia in se medesimo, la dialettica (che vale solo se è impulso critico mosso contro un qualcosa che è ad essa eterogeneo e che le oppone resistenza) si degrada alla propria caricatura facendo risorgere da sé tutti i difetti e gli scompensi del pensiero pre-dialettico che essa stessa dovrebbe ormai aver definitivamente superato. La dialettica non è fissabile in rigidi tratti stilistici, in moduli rettorici destinati a svelarsi come luoghi comuni del linguaggio. Essa è, all'interno del linguaggio, la stessa tensione indefinibile che lo muove. La dialettica non è prefigurabile; essa esige per sé la più ostinata imprevedibilità; è rottura di tutto ciò che tende a pietrificarsi nella *routine.*

LOGICA CONTRO SE STESSA

L'impegno a risolvere l'espressione in stile senza dissolverla in esso (il che rappresenterebbe la caduta nella maniera e nell'artefatto) vuole che il soggetto non nutra troppa confidenza con se medesimo, che diffidi sanamente di sé e cerchi di sciogliere quelle difficoltà che derivano all'esprimersi dall'eccessiva facilità dimostrata da chi scrive di intendersi con se stesso. È necessario, per dare espressione all'oggetto, che lo scrittore sappia mettersi in contrasto, se occorre, con la propria immediatezza esistenziale di individuo. L'emotività non va respinta come indebita e non pertinente al giudizio, come vorrebbero i neo-positivisti, ma nemmeno accolta tale e quale ed accettata ad occhi chiusi senza sentire il dovere di sottoporla alla fatica di una rielaborazione. Conviene diffidare della rettorica delle « profondità » così frequente nel modo di scrivere e così consona alla sensibilità dei tedeschi. Va dato inoltre il bando sia all'eccentricità sia alla sciatteria pretenziosa. Ciò è tutt'altro che facile. Si può ottenere con uno scrivere serrato e fitto che non abusi di sé fino ad irrigidirsi in un manierismo che gli impedirebbe di adeguarsi alla profondità dell'oggetto senza esaltare, però, rettoricamente quest'ultima in quanto tale. La profondità non deve andare a scapito della precisione. Nietzsche è per Adorno un modello di stile anche e soprattutto per questa ragione. Anche per Adorno come per Musil si tratta, in fondo, di riuscire a conciliare fra di loro « anima » ed « esattezza ». Se l'abuso della prima porta ad un fumoso e vacuo « profondismo » destinato a svanire nell'inconsistenza, l'abuso della secon-

da dà luogo ad una chiarezza che significa appiattimento e mortifica i contenuti nella banalità di una semplificazione di comodo. Per evitare le secche costituite da tale polarità negativa Adorno consiglia come salutare una « precisione diffidente » pronta a premunirsi di fronte ai pericoli costituiti dalla stupidità del sano buon senso, ma decisa altresì a « guardarsi dalla tentazione di addobbare stilisticamente pensieri di per sé banali »[19]. Si tratta di mantenersi scaltramente in equilibrio, giocando sul paradosso, fra due estremi opposti egualmente negativi. « Le *platitudes* di Locke non giustificano la critica di Hamann »[20]. Lo scrittore, a testo concluso, è bene tenda a distanziarsene, cercando di valutarlo con la maggiore oggettività possibile quasi fosse il testo di un altro. Ciò che ha scritto gli appartiene ormai solo fino ad un certo punto: si è obiettivato in un risultato pronto a venir inserito nell'ambito della circolazione in cui conteranno più coloro che ne fruiranno che chi ne è stato l'autore. Il senso di responsabilità dello scrittore consiglia di frenare la tendenza — aggravata dalla vanità — alla presa di possesso del testo come di una cosa propria. Il testo si rende, una volta concluso, in qualche modo indipendente da chi l'ha scritto ed è pronto ad iniziare una storia propria nel rapporto coi lettori per i quali contano poco le intenzioni originarie dell'autore. Questi è necessario cessi di intrattenere col testo concluso un rapporto di carattere troppo personale che risulterebbe un elemento di disturbo per una valutazione adeguata del testo stesso in relazione a ciò che esso intende dire. È per questo che le obiezioni altrui, anche minime, vanno prese estremamente sul serio. E sul serio sono da prendere i dubbi stessi dell'autore di fronte al proprio lavoro condotto a termine (dubbi che la vanità tenderebbe a togliere di mezzo, minimizzando ogni scrupolo). Nessun dubbio ha da venir *a priori* svalutato come insignificante. Quello che può sembrare, ad uno sguardo superficiale, un dubbio irrilevante può svelarsi in seguito tutt'altro che tale e mostrare di aver saputo indicare un'effettiva carenza di valore dell'insieme. Onestà e cautela critica consigliano una valutazione freddamente spassionata del testo come risultato, come qualcosa di oggettivamente a sé stante da considerare in rapporto a quella sfera della circolazione in cui sta per venir inserito.

Cautela critica non vuol dire, però, timore delle formulazioni considerate dal buon senso come eccessive. Conviene diffidare sanamente di un certo amore per la « medietà », per il cosiddetto « giusto mezzo ». La via di mezzo — Adorno non si è mai stancato di ripeterlo — è l'unica strada che non conduca a Roma. Il compromesso di gusto diplomatico è inconciliabile colla dialettica, la quale non ha niente a che fare colla quietistica saggezza stando alla quale ogni cosa presenta sempre due lati. Dialettica è superamento delle unilateralità, non fuga da esse determinata dalla paura. La dialettica non evita gli eccessi ma sa svilupparsi criticamente attraverso di loro. *Mediazione* non è *medietà*. La dialettica non si pone, subito, al di sopra dei punti di vista particolari (pena la riduzione di se medesima a mero punto di vista astrattamente convinto di essere la totalità, scoppiata all'improvviso come un colpo di pistola), ma sa e deve prender posizione. La

[19] Ibidem, p. 82.
[20] Ibidem, p. 82.

dialettica è partigiana; non le è consentita la pretesa di sentirsi come totalità neutra al di sopra delle parti; le si impone di optare sempre per qualcosa a scapito di qualcos'altro. Essa perciò non può valere da orizzonte onni-comprensivo. L'obbligo di porsi *contro* qualcosa la spinge a circoscriversi, a determinare la propria negazione e quindi a procedere per esclusioni. La dialettica non emana dal *Weltgeist*, non è la logica regolante il corso stesso — razionale e necessario — del mondo. Fosse tale, decadrebbe a mera positività e il pensiero che la penserebbe non sarebbe più dialettico. La *dialettica* per Adorno o è rigorosamente strenuamente *negativa* o non è. Essa dice di no al corso del mondo irrigiditosi nella reificazione. Insorge contro qualcosa che, prodotto dagli uomini, si è emancipato da loro assumendo lo spessore di una cattiva feticizzata oggettività in cui gli uomini stessi non sono più in grado di riconoscere la propria impronta e che tende a bloccare ogni sforzo tendente a far riemergere la loro repressa ed occultata soggettività. La dialettica vale solo se non pretende di porsi immediatamente in termini di totalità onni-inglobante, solo se è impulso utopico-critico (intenzionante una totalità di là da venire) che si pone contro qualcosa che dialettico non è. Hegel è un maestro impareggiabile solo se si ha il coraggio di essere contemporaneamente *per* lui e *contro* di lui. Hegel va costantemente corretto ed integrato dal richiamo di Kant nel cui pensiero l'irriducibilità dell'essente a risolversi pienamente in concetto viene affermata con salutare intransigenza. Il Marx cui Adorno si rifà si situa, del resto, in una posizione intermedia, problematica e difficilmente fissabile in una definizione univoca, tra Kant e Hegel.

Dialettica negativa per Adorno significa dialettica liberata dall'involucro idealistico che è responsabile del suo degenerare in positività speculativa. Solo la dialettica fedele strenuamente al negativo è in grado di tenersi vincolata ad un materialismo correttamente inteso (un *materialismo senza figura*) evitando il feticismo del concetto che pretende di risolvere integralmente in sé ciò di cui è concetto. La sintesi è qualcosa che spetta alla prassi volta a trasformare alle radici la realtà data, non al pensiero che ne prospetta solamente la necessità sul piano del concetto il quale, ponendosi in relazione coll'altro - da - sé, non può mai presumere di aver già risolto quest'ultimo in sé. La *negazione* della negazione, sul piano del pensiero, è l'intensificazione e l'approfondimento della negazione, non lo scioglimento del negativo e la sua conversione in una nuova positività. Il *terzo* invocato dal pensiero, come *Aufhebung* di due momenti antitetici, non deve venir reclamato dal pensiero come proprio esclusivo possesso. Esso agisce all'interno della critica come esigenza, come molla propulsiva, come meta ideale da raggiungere, ma ne trascende necessariamente l'ambito. La dialettica, in Adorno, resta *diadica* anche se al *terzo* tende con tutte le sue forze. Il pensiero non può uscire, con un atto d'arbitrio, dallo stato di lacerazione in cui giace all'interno della realtà alienata, anche se è esigenza appassionata tesa verso la disalienazione. La fedeltà al negativo si esplica come una continua tensione fra i contrari che rifiuta per sé ogni facile catarsi ottenuta sul piano speculativo. Il pensiero critico-negativo è *coscienza infelice* decisa ad evitare sia uno sterile compiacimento di sé (che farebbe dello stato di lacerazione un negativo) sia la fuga da se medesima dettata dalla volontà di fingere per sé una positività che non le spetta, da cui è — per forza di cose —

esclusa. Il *paradoso* (equilibrio precario fra opposti egualmente insufficienti) è il modo in cui essa più convenientemente s'esprime. Paradosso è coscienza dell'impossibilità della sintesi sul piano del pensiero e insieme richiesta appassionata della medesima, avvertita nella sua irrinunciabilità. Fedele al paradosso, la dialettica deve ad ogni costo reprimere la tentazione a quietarsi speculativamente in una posizione di comodo. Essa si esplica all'interno della logica basata sul principio d'identità, ponendosi contro le sue coazioni. Dialettica è la logica che sa mettersi contro se stessa e non rifugge dal rischio della propria stessa contraddittorietà, pur mirando sempre a venirne a capo.

ESPRESSIONE ADEGUATA

Ostile alla dialettica è la tendenza a considerarla meramente come *contemperamento degli opposti.* Così concepita, la dialettica finisce per ridursi ad attenuazione degli opposti invece di esserne il potenziamento in vista di un loro scioglimento non illusorio. La dialettica — mette in evidenza Adorno in *Dietro lo specchio* — non ha niente a che fare colla processione di primavera di Echternach in cui si avanza facendo due passi avanti e uno indietro. Limitazioni e revoche non sono strumenti di esposizione della dialettica. Chi s'accontenta di rivedere e correggere le posizioni precedentemente prese non prende mai posizioni: saltella da un opposto all'altro cercando di salvare l'uno e l'altro col mantenersi in una prudente posizione mediana che si situa, in effetti, al di fuori di ogni determinazione concreta, tanto più al di fuori della dialettica quanto più si crede dentro ad essa. La dialettica che limita e revoca non è più dialettica perché rinuncia ad escludere e non vive l'unilateralità che dovrebbe superare, ma semplicemente le elude. Ne deriva un idealismo annacquato e comprimissorio simile alla famosa notte in cui tutte le vacche sono nere. Non è dialettico il pensiero che si pone contemplativamente di fronte agli opposti restando esterno ad essi. Il pensiero, invece, deve attraversare ciò che aspira a veder privato della sua contraddittorietà col rischio di restare in questa invischiato, di smarrirsi, votandosi al fallimento. L'esito della dialettica non è mai pre-garantito. La dialettica, per Adorno, « trascorre... da un estremo all'altro, e, anziché qualificare il pensiero, lo conduce — attraverso l'estrema coerenza — fino al suo capovolgimento »[21]. La cautela critica non ha niente a che vedere colla prudenza di chi teme di esagerare e pensa che, il giusto essendo da per tutto, sia bene trovarsi, nello stesso tempo, in ogni dove e in nessun luogo, immergendo le unilateralità contrapposte in una sorta di spazio neutro rarefatto in cui esse non sono più tali, ma solo il proprio fantasma. La prudenza accademica di chi vuol mostrarsi in ogni occasione equanime verso tutto e verso tutti sfocia nel quietismo cui corrisponde, sul piano pratico, il conformismo, il conservatorismo più retrivo e bigotto. « La prudenza che vieta di spingersi troppo oltre in una singola proposizione, è, per lo più, l'agente del controllo sociale e cioè dell'istupidimento »[22].

Dialettica negativa significa in primo luogo fedeltà al *contenuto*, rifiu-

[21] Ibidem, p. 83.
[22] Ibidem, p. 83.

to della *formalizzazione* che, chiudendo in sé la dialettica, la riduce a schema e a sistema e, in tal modo, inesorabilmente la annienta vanificandone il potenziale critico. Il pensiero è soggettività che si sa responsabilmente determinare come tale, evitando, però, nel più fermo dei modi, di privilegiare se medesima. La tensione verso l'oggetto è il punto fermo irrinunciabile venendo a mancare il quale la soggettività, fissandosi di fronte a sé come un idolo, inesorabilmente si reifica. La soggettività che si assume su di sé responsabilmente come tale, non può appagarsi di se medesima: è protesa verso l'*altro - da - sé*. Essa trova la propria non adulterata funzione nella determinazione dell'oggetto, il quale, del resto, le è solo apparentemente esterno, situandosi al fondamento del suo stesso esserci. Il soggetto è manchevole nei confronti di se stesso se non si protende verso l'oggetto. Questo, a sua volta, ha bisogno del soggetto, che dalla sua stessa sfera emerge, per superarsi attraverso di lui, per affermarsi come capacità d'auto-trascendimento, liberandosi dall'involucro della datità che tende, irretendolo in una cattiva positività, a tenerlo imprigionato in sé.

La soggettività dello scrittore trova il suo sbocco nella determinazione dell'oggetto sul piano espressivo-formale nei termini del massimo di *adeguazione* possibile. L'espressione, per non tradire l'impegno dello scrivere, che riconosce il primato dell'oggetto, è necessario sia soprattutto *espressione adeguata*. ma in tale esigenza irrinunciabile si celano insidie ed equivoci che è bene subito demistificare. Adeguatezza espressiva non deve significare obiettivismo piatto comportante la masochistica sconfessione del soggetto attraverso il quale l'adeguazione stessa si rende possibile. La rettorica dell'impersonalità è pericolosa perché rischia di condurre all'apologia di quell'appiattimento generale, di quell'anonimato che è una delle conseguenze più sciagurate della quantificazione reificante provocata dal tardo capitalismo il quale tende ad estenderla e a generalizzarla. Il processo di dequalificazione promosso dalla appiattente massificante *ratio* capitalistica deve venir contrastato da ciascuno nei limiti delle sue forze e delle sue possibilità. Chi non si rende conto di ciò è destinato a diventare, anche se si illude dell'esatto contrario, apologeta di quello stesso capitalismo dal quale pure magari sinceramente aborre.

L'espressione non può accontentarsi di essere solo *adeguata*; non può rinunciare a volersi *bella*, pena la repressiva assunzione sul piano dell'etica della legittimità del sacrificio che, facendo violenza al desiderio, si pone, di fatto, dalla parte dell'oppressione. Conviene diffidare della fin troppo frequente obiezione secondo cui un testo, una formulazione sarebbero « troppo belli ». A dettare una tale obiezione, improntata a moralismo repressivo se non addirittura a spirito codino, è un malinteso rispetto della cosa che finisce per tradire la cosa stessa. « Dietro il rispetto della cosa, o perfino della sofferenza, si nasconde facilmente il rancore contro chi non tollera, nella forma reificata del linguaggio, il segno dell'umiliazione dell'uomo. Il sogno di un'esistenza senza vergogna, che non è più possibile rappresentare come contenuto, è custodito dalla passione linguistica: ed è questo sogno che si vorrebbe perfidamente strangolare » [23].

[23] Ibidem, p. 83.

L'espressione non può rinunciare all'utopia che è la sua stessa « anima », l'impulso segreto che la muove. La bellezza, che è promessa di felicità, è la testimonianza appassionata della presenza dell'utopia (che, come tale, non può essere oggetto di rappresentazione) nell'espressione che fissa in sé una realtà che dell'utopia stessa è la patente brutale negazione. Senza tale aspirazione ad un mondo dal quale sia posta al bando ogni forma d'oppressione (aspirazione che fa tutt'uno collo stesso impulso espressivo), l'espressione non può più validamente giustificare se stessa ed è destinata a cader preda della reificazione dominante nella sfera del linguaggio, la quale, attraendola nella propria orbita distruttiva, la riduce fatalmente alla propria deformazione. Non si dà, a rigore, espressione veramente adeguata che non abbia in qualche modo anche l'ambizione a porsi come espressione bella. L'eclissi della bellezza lascia aperto il varco alla marcia trionfale della reificazione che mutila e deforma l'oggetto stesso in nome del quale l'obiettivismo ingenuo mette sotto processo la bellezza. Il rispetto dell'oggetto è indissociabile dalla lotta contro la reificazione del linguaggio da operare all'interno della reificazione stessa. L'odio rancoroso per la bellezza fa ingiuria non solo ad essa ma all'oggetto stesso per conto del quale giura di parlare. Il rifiuto della bellezza può essere anche l'effetto di un trauma, di una nevrosi anti-capitalistica destinata a rovesciarsi nell'apologia proprio di ciò che l'ha provocata. Il rancore condanna all'impotenza chi vi si invischia. Adorno ha ben presente la critica rigorosa di Nietzsche contro ogni forma possibile di rancore e di risentimento. Il rancore è spesso dettato da un'invidia sociale, la quale, non riuscendo a prender coscienza di sé e a superarsi convertendosi in ferma volontà rivoluzionaria tesa verso la liberazione degli uomini, verso l'affermazione della totalità umana, rimane nelle secche della coscienza servile che è occulta apologia di ciò da cui si sente oppressa. Tipica del piccolo borghese, invischiato nella falsa coscienza, mosso da disordinati impulsi ribellistici destinati a ritorcersi masochisticamente su se stessi, è tale rancorosa ostilità nei confronti della qualità dell'espressione, della bellezza, di tutto ciò che, in genere, si presenta in una luce utopica (la risata denigratrice nei confronti dell'utopia fa di chi la crede salutare un complice inconsapevole dell'infamia). Vizi piccolo-borghesi sono sia il rancore verso la bellezza (come se questa, essendo stata sempre un privilegio sociale, non nutrisse nel suo seno una tensione appassionata verso l'universale che si pone contro il privilegio stesso) sia l'esaltazione rettorica della bellezza scambiata per cattivo estetismo, conciliata con la realtà presente che la deturpa (copertura apologetico-mistificatoria di quest'ultima). La coscienza servile di una piccola borghesia dilaniata da un'invidia sociale che è segno d'impotenza oscilla fra questi due poli egualmente cattivi. La bellezza dell'espressione non deve non solo venir contrapposta all'adeguatezza, ma nemmeno distinta rigidamente da questa.

Bellezza ed adeguazione sono le due faccie richiamantisi a vicenda di una medesima tensione del soggetto verso quell'oggetto da cui è staccato ma col quale aspira ad unirsi (la bellezza è anticipazione dello stato di conciliazione, dell'unione di soggetto ed oggetto; anticipazione operante, senza predicare se stessa, come negativo all'interno di una positività che reca con sé la condizione di lacerazione). Obiettivismo ed estetismo sono due mali opposti e complementari contro cui è ne-

cessario combattere contemporaneamente. Aver detto tutto ciò che si aveva da dire nel più chiaro e perspicuo dei modi significa aver scritto qualcosa di bello. « La bellezza dell'espressione che è fine a se stessa non è "troppo bella", ma ornamentale, artigianale, brutta. Ma chi, col pretesto di sacrificare tutto alla cosa, rinuncia alla purezza dell'espressione tradisce anche la cosa » [24].

La bellezza ornamentale che si pavoneggia di sé reca ingiuria a se medesima e scade al livello di un'auto-caricatura. La bellezza, come adeguazione all'oggetto da parte del soggetto nell'anticipazione di uno stato utopico di conciliazione con esso, deve evitare di esaltarsi, di compiacersi di ciò che è. Il narcisismo della bellezza conduce a quell'estetismo che condanna il bello, invischiandolo nella rettorica, alla falsità integrale. La rettorica del bello produce il *Kitsch* che è proprio la caricatura inconsapevole della bellezza. Il *Kitsch* è l'idolo dello *Spiessbürger*, ciò che affascina certa piccola borghesia, la quale, esaltando la rettorica della bellezza, crede di essersi elevata socialmente, poiché per essa la bellezza, di cui è privata, è il segno distintivo di quelle classi superiori che essa odia ed idolatra allo stesso tempo, nel cui ambito, avvertito come magico, vorrebbe potersi inserire. Il *Kitsch* è un surrogato; la bellezza deturpata ad uso di coloro che sono poveri di spirito e non solo di spirito. Il surrogato illude chi vi si appaga di possedere proprio ciò di cui è privo. Tale illusione, frutto di una falsa coscienza ormai calcificatasi, rende la privazione irreparabile proprio nel momento in cui la dà per dissolta. La rettorica della bellezza reifica quest'ultima, fa di essa un *positivo*, un oggetto, una cosa de tenere in proprio possesso e perciò la priva del suo carattere utopico-anticipatore, conciliandola con lo stato di fatto presente, la cui sanzione, in termini di definitività, bandisce di fatto la bellezza e reca ad essa irrimediabilmente offesa. Il *Kitsch* è il risultato del pervertirsi del moto espressivo, del rovesciarsi dell'impulso utopico in impotente rassegnazione, in resa all'inevitabilità ed insuperabilità di ciò che è. Il *Kitsch* tradisce la promessa racchiusa nel sogno di un'esistenza senza vergogna pretendendo di farlo coincidere proprio con ciò che è fonte inesausta di vergogna e di umiliazione. Esso è abbellimento di ciò che è brutto; è mistificazione, menzogna, falsità compiaciuta di sé. Copre la vergogna con un manto di menzogne atto non solo a nasconderla, ma a spacciarla per il contrario di ciò che è. Il culto della bellezza degradata a *Kitsch* è il rovescio eguale e contrario dell'odio per la bellezza, dell'invidia e del risentimento che spinge il piccolo borghese, il quale non vuole prender atto della propria miseria (perdendo così la possibilità di porvi riparo), a mostrarsi ostile verso ciò che gli sembra distinguersi per qualità dall'appiattimento generale. Questo viene scambiato da lui, nel più sciagurato dei modi, con quell'eguaglianza degli uomini di cui esso stesso invece è la satanica versione parodistica, copertura ingannevole che nasconde lo sfruttamento, l'alienazione, l'oppressione. Il piccolo borghese, che oscilla tra un ribellismo, destinato a restar invischiato nella propria auto-distruttiva contraddittorietà e la rassegnazione forzata, odia sempre e comunque quell'utopia il cui adempiersi significherebbe anche per lui la completa liberazione. Costantemente frustrato ed imbevuto di falsa coscienza fino al midollo, il piccolo borghese attribuisce la colpa dell'inganno

[24] Ibidem, p. 83.

in cui è irretito non al potere, che egli invece, nella sua impotenza, adora, ma proprio a ciò che invoca con la liberazione di tutti la sua stessa liberazione. Intrappolato in siffatto micidiale equivoco il piccolo borghese è permeabile alle ideologie più pericolose di segno reazionario. Non riesce — e in ciò il segno della falsa coscienza in cui è imprigionato — a stabilire un rapporto non alienato con l'oggetto. O si barrica enfaticamente nella propria soggettività, gonfiata ed enfatizzata in modo risibile, ai limiti della paranoia, o si arrende, votandosi al culto mortifero di una reificata feticizzata oggettività che si pretende di segno neutro e non è più relazionata dialetticamente al soggetto. Le due tendenze opposte estreme tendono a sfociare in una sola: soggettivismo e culto dell'oggettività - feticcio si svelano come due aspetti, strettamente connessi l'uno all'altra, di un medesimo atteggiamento rivelante un difettoso rapporto del piccolo borghese colla realtà stessa nel senso più ampio del termine.

SULLO SCRIVER BENE

Nell'era in cui la *ratio* del dominio, imponendo la tendenza alla manipolazione, falsa i dati d'esperienza bloccandoli in sé, l'esperienza stessa corre il rischio di sclerotizzarsi. Il richiamo ad un contatto diretto con l'esperienza da parte dell'empirismo è falso e fuorviante perché ciò cui esso reca omaggio, spacciandolo per esperienza, non è che la sua versione deformata e mutilata. La fedeltà ai dati, fatta passare per concretezza, dimentica che questi sono la risultante di una preventiva deformazione operata sull'esperienza stessa, la quale perde la sua dimensione vivente nel venir costretta ad esplicarsi sul piano della falsa apparenza, che è il modo stesso, fuorviante, di mostrarsi di una realtà imprigionata nell'astrazione. La concretezza dell'empirismo è falsa perché si basa sulla superficie del reale che è fenomenicità feticizzata dissociata dalla propria stessa essenza e spacciata per quest'ultima. Tale concretezza si basa, senza saperlo, su un reale che è ridotto alla sua mera cieca epidermide dall'astrazione dispiegantesi trionfalmente nella realtà in cui domina il principio di scambio, il quale tutto riduce, ideologicamente, ad equivalenza.

L'oggettività invocata da chi si basa su una siffatta esperienza, dimidiata e falsata alle radici, non è oggettività, ma cattiva astratta oggettivazione alienante, la cui feticizzazione esige il sacrificio masochistico del soggetto, la sua eclissi. A ciò si tratta di reagire tenendo fede ad un modo d'intendere l'oggetto secondo il quale questo, proprio per potersi determinare come tale al di fuori della reificazione, ha bisogno del soggetto ed invoca su di sé il suo intervento. La dialettica è il moto che fa sì che il soggetto, riconoscendo l'oggetto come il proprio stesso fondamento, si protenda verso di esso, mentre l'oggetto lo attrae, a sua volta, verso di sé, proprio per potersi manifestare in modo non alienato in lui ed attraverso di lui. Il soggetto, aprendosi all'oggetto, rinunciando ad ogni violenza possessiva che lo condannerebbe all'astrazione, deve fare in sé lo spazio necessario al suo manifestarsi, dandogli modo di parlare per suo tramite. Sul piano della produzione intellettuale esplicantesi nell'operazione dello scrivere tale inclinazione dialettica a propiziare la conciliazione di soggetto ed oggetto si esplica in uno sforzo stilistico mirante ad uno stadio espressivo in cui l'oggetto sembri quasi rendersi trasparente in una sorta di apparente immediatezza (che è invece il risultato arduo di complesse mediazioni

tecnico-costruttive), di « seconda spontaneità » in cui lo sforzo soggettivo impiegato per conseguirla non risulti in alcun modo visibile.

Adorno nega la credenza che per scrivere di argomenti teoretici basti una semplice chiarezza banalmente espositiva e che lo stile sia indifferente al pensiero impegnato filosoficamente. Una prosa piatta, meramente descrittiva, il ron-ron artigianale della scrittura accademica tradiscono il loro proprio oggetto, lo banalizzano e sviliscono. Una prosa soggettivamente ed espressivamente neutra impedisce all'oggetto di spezzare l'involucro della reificazione che lo trattiene nelle secche di una morta datità. Il concetto esposto con arida pedantesca neutralità, senza scatti espressivi ed impennate di linguaggio, decade a morto oggetto ed il pensiero, reificandosi a sua volta nello stesso suo articolarsi sotto forma di discorso, si rende esterno a siffatto oggetto, perde con esso ogni contatto vivente per ridursi a mera classificazione, a smorta burocratica registrazione di dati inerti. La filosofia non è separabile dall'arte con un taglio netto: le categorie separate sono rigidamente tali solo nelle teste dei poveri accademici, i quali sono soliti scambiare i loro piccoli schemi con la realtà medesima. Questa, nella sua dimensione vivente, in ogni caso loro fatalmente sfugge. Oggi più che mai la divisione in campi dell'attività intellettuale si rende precaria, qualora si tenda a far sì che essa, in ogni sua possibile manifestazione, si esplichi come critica. Questa non sopporta la *routine* di un linguaggio smorto e ripetitivo che ignora il destino che su di esso incombe il quale tende ad irrigidirlo in un assetto reificato o addirittura, con colpevole innocenza, scambia quest'ultimo per spontaneità. Scriver bene oggi non è solo un'aspirazione da letterati, un segno di vanità, ma una rigorosa necessità per chi non voglia condannarsi a tradire il proprio stesso pensiero (lasciandolo ristagnare nella cattiva immediatezza) e, con esso, l'oggetto cui il pensiero medesimo, spinto da un impulso utopico-critico, è proteso. Scriver bene è impegno a liberare il linguaggio da ciò che lo distorce per consentire al pensiero di realizzarsi attraverso di esso in modo non adulterato. La dialettica, non essendo né un metodo indifferente ai propri contenuti né un qualsiasi strumento del pensiero, ma il pensiero stesso come criticità in atto, esige per esplicarsi adeguatamente un impegno espressivo da parte del soggetto che vi si vota. La dialettica non è tale veramente là dove impera un grigio linguaggio burocratico. Essa mira a spezzare le coazioni del linguaggio, a far riaffluire in questo il sangue che la crosta della reificazione ha coagulato in sé e perciò esige uno sforzo stilistico per potersi esprimere in una forma adeguata all'impulso e alle esigenze fondamentali che la muovono. Il filosofo che oggi voglia esplicare il proprio pensiero dialetticamente non può non respingere una prosa puramente descrittiva la quale resterebbe esterna a ciò in cui, al contrario, il pensiero utopico-critico è deciso a penetrare. Ridotta a descrittività la dialettica scade a pensiero contemplante, scisso dai suoi stessi contenuti coi quali, invece, la dialettica esige di far tutt'uno. Il linguaggio meramente descrittivo sancisce proprio quella scissione di soggetto ed oggetto che la dialettica è strenuamente determinata a non accettare nella sua presunta fatalità.

Adorno si è inserito, nello sforzo espressivo a dare alla dialettica uno stile atto a risultarle congeniale, nel solco tracciato da Walter Benjamin. Di Benjamin, Adorno fa propria l'inclinazione saggistica, che, nell'autore di *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, si caratterizzava come impegno verso una *critica* intesa alla stregua di un ambito inter-

medio situantesi tra la *poesia* e la *filosofia* (la quale ultima, per lui, si configurava nei termini di una quasi-impossibilità). Adorno, tendendo ad un esercizio critico rigorosamente negativo, fa proprio l'impegno criptico-stilistico di Benjamin. La tensione stilistica ha il compito di evitare al linguaggio la mortificante adesione ai moduli correnti. Lo sforzo stilistico è ravvisabile sia nella *Dialektik der Aufklärung* sia nei *Minima moralia* (mentre lo è molto di meno negli scritti composti da Horkheimer senza la collaborazione di Adorno). A differenza di Horkheimer e di Herbert Marcuse, che spesso si abbandonano ad un linguaggio descrittivo, privo di accensioni stilistiche, col risultato di impoverire il loro stesso pensiero obbligandolo a far propri schemi espositivi coi quali, a rigore, dovrebbe essere incompatibile, Adorno ha sempre considerato l'operazione dello scrivere come un'impresa problematica ed altamente impegnativa (per certi aspetti quasi disperata e perciò in lotta contro la propria stessa latente impossibilità). Adorno è stato, in primo luogo, un grande prosatore. Il suo stile inconfondibile — lucido, scattante, nervoso e sensitivo e insieme ricco di vigore, denso, tendente ad un'estrema concisione, al massimo d'intensità espressiva nella resa di brevi definizioni, chiarissime, e pur come enigmatiche nella loro trasparenza, ricche di sottofondi, polisense nella loro apparente univocità — è il risultato di un lungo paziente tirocinio, è una faticata conquista. Saltini ha osservato giustamente che: « Nella storia della letteratura, Tacito o Pascal contano ben più di tanti piccoli poeti della loro epoca: così il filosofo Adorno resterà come uno dei pochissimi scrittori di talento dei nostri anni »[25].

I *Minima moralia* sono destinati a restare uno dei capolavori anche letterari del nostro secolo, una delle poche opere che sapranno dir qualcosa di non equivoco sull'epoca tormentata e sconvolta in cui siamo immersi. La letteratura del primo Novecento ha raggiunto vertici che ne fanno uno dei momenti più felici e creativi dell'epoca moderna (basti pensare ad autori che sono già precocemente dei « classici » come Proust, Joyce, Kafka, Musil, Thomas Mann fino a Beckett che è l'« ultimo dei Mohicani » e che significativamente è fra gli autori prediletti di Adorno, il quale sembra ambire, a tratti, ad atteggiarsi come il suo equivalente filosofico). Verso la metà del secolo s'è prodotta la grande rottura. Col crollo della civiltà borghese, di cui la seconda guerra mondiale è stata il congedo catastrofico, la letteratura è entrata nella fase del suo oscurarsi fino alla situazione desolata del nostro degradato presente in cui (nella sussunzione da parte dell'industria culturale di ogni forma non ancora adulterata di cultura) sembra si possa legittimamente parlare di *morte dell'arte.* I *Minima moralia* sono stati scritti nel momento delicato in cui tale eclissi ha cominciato a dare segni inequivocabili del suo avvento. Vibra in quest'opera la nostalgia di una grande epoca di civiltà che sta tramontando. La vocazione artistica, in un mondo in cui l'immediatezza è ridotto ad un feticcio, sussunta come essa è dalla mediazione operata dal principio dello scambio risolvente in sé quello d'uso, risulta impedita ad esplicarsi. La filosofia fa proprie, in Adorno, le ragioni dell'arte che sta morendo e prende il suo posto. Il filosofo è, ora, un artista frustrato, impedito a realizzarsi come tale. Egli cerca di fondere in sé l'abito teoretico con l'impulso espressivo soffocato in una sfera

[25] Vittorio Saltini, *L'ultima battaglia di Adorno*, in « L'Espresso », 17 agosto 1969.

come quella artistica che risulta ormai schiacciata dalla falsità trionfante dell'industria culturale. Il filosofo cerca di essere filosofo ed artista insieme. Diventa, perciò, *saggista.* L'eclissi della narrativa, in una realtà che non si lascia più raccontare, esige la rinuncia all'ingenuità epica. La realtà può venir raccontata non direttamente, ma indirettamente attraverso una sapiente alternanza di narrazione attraverso l'evocazione e di riflessione. Ciò è visibile nel romanzo-saggio (colto nelle sue massime espressioni, in Musil e in Broch) il quale rappresenta l'estrema fase del genere romanzo, tipico prodotto della civiltà borghese, prima del suo tramonto o meglio della sua illusoria sopravvivenza, al di là della fine, negli smorti attuali surrogati di romanzo, involontaria parodia blasfema di un genere scomparso, che l'industria editoriale si accanisce a fabbricare nell'intento di illudere i lettori che la realtà, che è in effetti paralizzata nel suo congelamento, possa ancora venir raccontata. Al di là di un certo limite, la realtà non sopporta più di venir in alcun modo rappresentata. La narrazione si presenta impossibile anche nella sua volontaria auto-delimitazione, nel suo intreccio colla riflessione. Al romanzo-saggio subentra il saggio. Quest'ultimo, rivolgendosi alla filosofia, non nasconde la nostalgia per l'arte del narrare. Il saggismo adorniano cerca di conservare in sé una traccia del romanzesco, qualcosa che possa ricordare al lettore, pur non illudendolo a proposito, gli incanti dell'estinta arte del narrare. Il filosofo che si fa saggista svela in sé la nostalgia per la propria vocazione frustrata di narratore. I *Minima moralia* sono un saggio che prende il posto del romanzo in un'epoca in cui questo non è più possibile se non in forme dozzinali ed adulterate. Quest'opera segna una fine ed insieme apre un nuovo modo di ristabilire con la realtà, scuotendola dalla propria inerzia, un rapporto teso, drammatico. I *Minima moralia*, sorti sulle macerie del romanzo, in una fase in cui anche il romanzo-saggio è entrato in crisi sono segnati dal lutto per l'eclissi del romanzesco. Gli ultimi riflessi di quest'ultimo accendono le pagine del saggio adorniano che del romanzo si pone come l'erede e insieme come l'atto fallimentare che ne dichiara la fine. Da ciò lo struggente *pathos* evocativo-nostalgico che pervade non poche parti di questo libro, pur così lucido e tagliente, così volutamente freddo.

La filosofia come pensiero negativo esige uno stile. Essa è per più versi simile a quell'ambigua sfera saggistica, posta fra arte e teoresi, su cui si è soffermato il giovane Lukács nel cosiddetto *Saggio sul saggio* composto sotto forma di lettera all'amico Leo Popper e compreso negli scritti riuniti ne *L'anima e le forme* e su cui è tornato Adorno stesso nello scritto *Il saggio come forma* contenuto nel primo volume delle sue *Noten zur Literatur*.

La filosofia come *pensiero negativo* non può esplicarsi in un discorso piano-orizzontale procedente in linea retta, partendo da un punto determinato per svolgersi fino ad un esito prefissato secondo un percorso che segua la logica di una facile dimostrazione la cui conclusione avvalori le premesse. L'*iter* del discorso deve sottrarsi a qualsiasi corso obbligato e seguire un percorso tortuoso, imprevedibile, tale da caratterizzarsi come una sorta di peripezia. Il discorso deve quindi crescere su se stesso e svolgersi in risposta agli stimoli che esso stesso sarà capace di suscitare in sé. Il linguaggio congeniale al pensiero critico-negativo è quello volto a sottoporre se stesso ad una continua tensione; è linguaggio *criptico*, allusivo, non predicativo, ma *in cifra* e,

di conseguenza, impegnato ad agire, con violenza spesso sulla stessa sintassi nello sforzo di conferirle (come avviene anche e soprattutto nelle pagine di Ernst Bloch) un valore semantico.

La dialettica mira a rendersi perspicua, come forza operante, al livello della forma. L'espressione deve tendere a restituirne il movimento nell'articolazione stessa vivente del discorso sussumendo a sé, piegando alle proprie esigenze la sintassi. Non vi è dialettica là dove si perpetua la scissione di forma e contenuto. Un discorso in cui solo il contenuto astrattamente inteso sia dialettico riduce, senza volerlo, la dialettica stessa a morto oggetto. L'esposizione non-dialettica di un contenuto che si voglia dialettico fa sì che il pensiero si stacchi dalla dialettica nel momento stesso in cui pure pretende di aderirvi. La dialettica, relegata nell'ambito del solo contenuto, soggiace a quella stessa cattiva astratta oggettivazione che sarebbe compito della dialettica stessa infrangere. Il pensiero, in tal caso, ha la dialettica come proprio oggetto, ma si rivela incapace di pensare dialetticamente nel vivo del suo concreto articolarsi sotto forma di discorso. Si perpetua, pertanto, quella scissione di soggetto ed oggetto, di espressione e resa formale, di forma e contenuto che separa il pensante da ciò che esso stesso pensa. Ne deriva una formalizzazione del pensiero, implicante il divorzio della forma stessa dal proprio contenuto, che provoca il regredire della dialettica al pre-dialettico. Prevale un modo positivistico di intendere l'oggetto del discorso come dato a sé stante. Certo, tutto cospira a tale regressione. A ciò spinge in primo luogo l'estrema difficoltà di scrivere davvero in modo dialettico, in un modo in cui l'espressione, dandosi un assetto formale ma non cristallizzandosi in esso, mantenendo in sé viva la tensione e con essa l'« apertura » del discorso, giunga a determinarsi essa stessa come moto dialettico in vivo. Il linguaggio, reificatosi nell'era della trionfante alienazione, oppone resistenza al pensiero che l'impulso espressivo stimola ad insorgere contro la rigidezza del linguaggio stesso, contro la sua opacità. L'espressione non riesce mai a bruciare in sé, nel suo slancio, lo spessore massiccio ed ottuso di un linguaggio che tende a restare avvinghiato al proprio inerte spessore cosificato, consolidatosi su se stesso. Pure, l'esigenza idealistica di una piena identità di pensiero e linguaggio nell'espressione, anche se è doveroso non credervi ingenuamente, rimane irrinunciabile; non può esser lasciata cadere, per problematica o addirittura disperata sia l'impresa volta ad attingervi, pena l'abdicazione stessa, antidialettica, del pensiero alla rigidezza del dato cristallizzatosi nel proprio assetto immediato. Il pensiero non è più dialettico se rinuncia al moto utopico che si situa alle sue stesse radici, che presiede alla sua genesi medesima. L'utopia è anticipazione di quella conciliazione di soggetto ed oggetto che il presente reificato condanna all'impossibilità entro il suo ambito. Pensiero utopico-dialettico è solo quello che, riconoscendolo lucidamente per tale, opta però, pur sempre, per l'impossibile respingendo da sé quel principio di realtà, con cui pure sa fare i conti, poiché, nella vigente alienazione, non riconosce come legittimi i suoi decreti, le sue prescrizioni e i suoi divieti. L'impossible è ciò che sarebbe possibile senza il divieto che lo rende tale, il quale promana dalla *ratio* del dominio. L'impossibile si sottrae ad ogni sforzo teso a renderlo presente in una qualsivoglia definizione. L'utopia non si lascia vedere; essa stessa, in quanto tale, è l'invisibile. Non conciliabile coll'ambito del visibile, e respinta perciò dal novero degli oggetti che si propongono immediatamente come contenuti del discor-

so (ma non ne sono il vero profondo contenuto), essa si rifugia nella forma, nello sforzo, in cui si esplica l'ambizione espressiva, di render quest'ultima aderente a sé. La forma-utopia, cui lo sforzo espressivo tende disperatamente, smentisce i dati che, nella loro immediatezza, si propongono come contenuti e mira a rianimare una materia di per sé inerte imprimendo ad essa tensione e movimento.

Adorno è uno dei pochi pensatori dopo Hegel che non siano dialettici solo nel senso esteriore scolastico, in definitiva illusorio, di parlare della dialettica come di qualcosa di a sé stante, di staccato da chi la pensa, di indifferente al linguaggio che su di essa dovrebbe far presa. L'impegno stilistico di Adorno è volto a far sì che la dialettica, rifiutando di fissarsi in un oggetto precostituito, antecedente al discorso, cioè in una cosa, insorga dal vivo del discorso, dalle sue stesse articolazioni, emergendo dalla medesima tensione che oppone l'espressione al linguaggio, il quale, nel suo rivelarsi come la reificazione di sé, si pone, a mò d'ostacolo fra il pensiero e la *cosa stessa* nel senso hegeliano del termine.

Nelle pagine di Adorno la dialettica è avvertibile nella stessa tensione stilistica che investe le frasi, che mira a piegare a sé la sintassi. La tendenza a far derivare direttamente da ogni posizione, incapace di restar fissata in se stessa, il suo contrario è avvertibile nel modo stesso seguito da Adorno nel costruire le proposizioni e nel metterle in rapporto fra di loro. Il rovesciamento d'ogni posizione nel suo contrario si rende evidente in un linguaggio mosso, scattante, nervoso, ricco di impennate, che riserva al lettore continue sorprese e che certo può disorientare ed allontanare da sé il lettore pigro avvezzo alla *routine* rassicurante di certa prosa pseudo-scientifica il cui grigiore burocratico è la rivelazione inequivoca del filisteismo di chi vi si affida. La scrittura di Adorno, pur sorvegliatissima ed apparentemente fredda nella sua concisione e lapidarietà, nel suo gusto per un vitreo nitore epigrammatico, è ad alto potenziale emotivo, racchiude in sé un'acutezza ricettiva indice di una sensibilità prensile e risentita. La sua prosa è sotterraneamente percorsa da impulsi e tensioni che l'auto-controllo razionale non dissolve, ma, al contrario, potenzia in sé. Le formule riassuntive in cui questo pensiero mira a definirsi, con acume aforismatico, sono impregnate di una carica allusiva che suscita nel lettore, cui comunica la propria segreta emotività, una folla di richiami, di echi, di suggestioni, di reminiscenze. La disciplina propria del concetto non annulla in sé la tensione letteraria della pagina. Il concetto, pur mirando a chiarire in sé ciò di cui è concetto, non pretende di esaurirlo nel proprio definirsi, resta aperto all'altro - da - sé. La problematicità non trova nel concetto la propria catarsi, ma, all'opposto, attraverso di esso s'infittisce ed intensifica stimolando il lettore a proseguire per conto proprio il discorso a libro concluso. Questo, del rimanere aperto del discorso, pur nella grande precisione cui il discorso stesso, concettualmente iimpegnato a definirsi, tende, è una virtù eminentemente rilevabile nei *Minima moralia* cui Adorno non saprà restar fedele nell'ultima fase della sua produzione, la quale mostra indubbiamente un certo irrigidimento del discorso connesso ad una minore ricettività del pensiero nel suo confrontarsi colla realtà e ad una minore attenzione ai lati minimi di questa, agli aspetti microscopici, agli elementi apparentemente trascurabili della vita quotidiana, in una valorizzazione di ciò che comunemente viene bollato come « banalità » che implica la

sconfessione della dittatura operata da un *universale scientifico* tendente a privilegiare se medesimo nella chiusura nel proprio assetto formalizzato.

Lo stile dei *Minima moralia* si presenta estremamente omogeneo pur lavorando su un materiale raccogliticcio, su una pluralità di linguaggi, su elementi delle più diverse derivazioni. Il vocabolario hegeliano, marxistico, psico-analitico, sociologico viene fatto convivere con materiali tratti dalla lingua parlata, con proverbi, modi di dire, locuzioni ricavate da forme di linguaggio extra-letterario. Il tutto si fonde al calor bianco di un linguaggio teso e concentrato che riesce ad imprimere il proprio sigillo unificante su terminologie, su gerghi, su forme linguistiche di provenienza disparatissima. Adorno riesce, col suo stile, a ravvivare pezzi di linguaggio precostituito. Opera spesso una specie di *collage* all'interno del quale riesce a far circolare, contrastando la reificazione del linguaggio, per così dire, sul suo stesso terreno, il sangue dell'espressione. Questa propensione alla riqualificazione dall'interno di linguaggi, che tendono a cristallizzarsi in gergalità chiusa in se stessa, riesce a spezzare — ed è questo il caso del marxismo e della psicoanalisi — la crosta di terminologie tendenti a calcificarsi, per mostrare come ad esse soggiaccia un ancora vivo pensiero che l'impegno critico-linguistico indica di saper recuperare. Marxismo e psicoanalisi, in Adorno, riacquistano il loro obliato potenziale critico-radicale spezzando le coazioni che tendono ad irrigidirli in un rituale, nell'auto-feticizzazione, in un privilegiamento di sé come dottrine persuase di potersi imporre, dogmaticamente, come chiavi magiche atte a consentire al pensiero di insinuarsi nell'intimo del reale per cogliere in esso ciò che vi è di essenziale.

IL « MORALISMO » DI ADORNO

Non c'è pagina dei *Minima moralia* in cui l'analisi psicologica non s'accompagni all'interpretazione storico-sociale, agendo come capacità ermeneutica all'interno dell'orizzonte costituito da quest'ultima. Renato Solmi ha indicato giustamente come proprio in questo che è da ravvisare come il merito decisivo del libro, si annidi anche la sua difficoltà. La psicologia non si pone come l'elemento costante in relazione-opposizione a quello variabile che sarebbe costituito dalla storia, secondo una concezione di tale rapporto che è proprio della coscienza liberale (storicistica o positivistica) che Adorno respinge, ma i due piani, ben lungi dall'essere paralleli o sovrapposti, s'intrecciano, mirando a fondersi in uno solo che allude alla dimensione della vivente totalità umana, a quella che per il Marx delle *Tesi su Feuerbach* (costantemente presenti ad Adorno) è la *sinnlich-menschliche Tätigkeit* (l'*attività umano-sensibile*). « Di qui — scrive Solmi — i trapassi bruschi, e a prima vista sconcertanti, dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo, e viceversa, e quello che potrebbe sembrare, ma non è, un linguaggio metaforico e suggestivo. I "corti circuiti" frequenti in queste pagine non hanno nulla di arbitrario e di fantastico, ma sono le scorciatoie della dialettica »[26]. La rinuncia all'esposizione sistematica non è qualcosa di arbitrario, ma corrisponde ad un'inten-

[26] T.W. Adorno, *Minima moralia*, op. cit., trad. it., p. XIV.

zione precisa dovuta a considerazioni filosofiche di fondo, ad una considerazione dell'incidenza di Hegel nella situazione contemporanea e della necessità di rifarsi sempre a lui come al punto di riferimento essenziale per la messa in luce critica di un'intera civiltà, però, per così dire, « rovesciandolo » mettendolo in contraddizione con se stesso, minando alle fondamenta la costruzione d'insieme in cui il suo pensiero ha preteso di realizzarsi. « Il vero è il tutto » di Hegel si rovescia in Adorno ne « il tutto è il falso ». La totalità hegeliana che alla fine si chiude su se stessa trova la sua sacrilega realizzazione nella società del tardo capitalismo tendente a porsi in termini di sistema. La fedeltà alla sistematicità filosofica, in tale situazione, si condanna a scadere all'apologia incondizionata di ciò che è. Il sistema, sul piano del pensiero, si presenta come il raddoppiamento del dominio che, sussumendo a sé la società nella sua interezza, mirando ad abolire anche la distinzione tra pubblico e privato, tende ad amministrare la società stessa, organizzandola in un assetto formale-funzionale, facendo di essa un sistema. La totalità di Hegel, in quanto totalità già - data, è da respingere proprio in nome della fedeltà alla dialettica hegeliana. Hegel ha esaltato come vertice in cui la storia raggiunge la propria razionale conclusione ciò che ancora, per dirla con Marx, è preistoria.

La totalità che è il vero è di là da venire. La totalità già - data, nella sua pretesa di essere essa stessa il vero pienamente raggiunto, bloccando in sé il movimento verso la verità con cui pretende in modo sacrilego di coincidere (in una sorta di infernale parodia del futuro liberato che l'utopia proietta davanti a sé), si rivela come il falso per eccellenza. In nome del tutto che è il vero s'impone di spezzare il cerchio consolidatosi su se stesso di una totalità che, non riconoscendo la propria inadeguatezza nei confronti dell'utopia, pretende di requisire per sé il vero condannandosi in tal modo alla falsità integrale. Ciò esige dalla filosofia la rinuncia al sistema e la capacità di lavorare, saggisticamente, sui frammenti di questo, sulle rovine, sui resti delle superbe costruzioni del pensiero speculativo tradizionale di cui Hegel è stato, paradossalmente, nello stesso tempo, l'ultimo rappresentante e l'affossatore. La scelta dell'aforisma significa per Adorno non solo capacità di aderire alla dispersione apparente dell'oggetto, ma di mettere in crisi il cattivo universale che, nell'ambito della totalità falsa, sussume a sé i particolari strappandoli alla loro stessa essenza, vincolandoli a quell'inessenziale trionfante che è la sfera dell'onnipotente produzione che riduce la vita stessa alla stregua di un proprio epifenomeno. Adorno respinge da sé l'esposizione sistematica perché questa, nell'era della falsità totale che si spaccia per verità, darebbe ragione a quel sistema in cui s'esprime la *rat*io del dominio nel suo sussumere a sé integralmente la sfera del sociale.

È per questo che Adorno paradossalmente si riallaccia alla tradizione della letteratura moralistica, da Montagne a Nietzsche, pur nella sua estraneità, anzi nel più fermo rifiuto di ogni forma di umanesimo tradizionale, dello scetticismo liberale, dell'idealismo in tutte le possibili versioni, del culto di una saggezza intesa come comprensione della vita nella sua meta-temporalità. Adorno — in ciò la paradossalità della sua impresa — pur demistificando alle radici il mito dell'universalmente umano e deridendo di continuo l'inclinazione a privilegiare l'immediato e l'autentico nella fiducia di poter attingere alla *vita vera*, la quale, invece, all'interno del falso, può proporsi solo come l'utopia

di se stessa, fa proprio della letteratura moralistica l'attenzione per l'individuo e la difesa delle sue ragioni contro l'universale. L'individualismo, cui, in apparente contraddizione con se stesso, Adorno sembra inclinare, è un individualismo paradossale. Adorno opta per l'individuo, non nella fase del suo affermarsi come espressione tipica della civiltà borghese in ascesa (il che era rilevabile nella letteratura dei grandi moralisti da Montaigne al primo ottocento), ma nel momento in cui tutto sembra, nel cattivo collettivismo appiattente e massificante proprio del tardo capitalismo, condannarlo all'eclissi. Adorno si rifiuta ancora una volta di parteggiare per il vincitore. L'individuo proprio perché sta, nella civiltà di massa, per sparire, può recare in sé l'ombra almeno, il ricordo di quell'universalità (liberazione degli uomini, conciliazione di realtà e ragione) che il cattivo universale sociale, insediandosi al suo posto, schiaccia sotto di sé impedendole di manifestarsi anche solo sotto forma di esigenza inappagata.

CONTRO L'IDEA DI « IMPORTANZA »

La ribellione ai dettami del cattivo universale induce Adorno ad escludere che dai particolari, presi a sé, sia ricavabile, nella società dominata dall'alienazione, la loro essenza. A questa s'è sostituito l'inessenziale che promana come qualcosa di fatale dalla stessa *ratio* del dominio. I particolari sono da contestare nella loro ingenua pretesa di essere ancora connessi a ciò che in loro dovrebbe esservi di essenziale (mentre sono sradicati, divelti da sé e condannati all'astrazione), ma, nello stesso tempo, sono da rivalutare proprio nella miseria che li contraddistingue e da contrapporre al cattivo universale che su di loro imperversa come qualcosa di più vero — perché sofferente e manchevole — del tutto che esige di subordinarli integralmente a sé. Da ciò, nell'attenzione del pensiero, il moto che spinge Adorno a rivalutare ciò che appare *piccolo*, misero, insignificante e il rifiuto opposto ad ogni gerarchia degli aspetti del reale in base ad una visione affermativa per la quale i maggiori diritti spettino al *grandioso* al *sublime*, a *ciò che sta in alto*. Nel paragrafo intitolato molto significativamente *Grande e piccolo*, Adorno rifiuta un ordine di conoscenze basato sull'affermazione di certe priorità subordinatamente ad una visione « pianificata » del reale, implicante l'impegno delle grandi intenzioni. Tale visione impone che il pensiero sia privato del suo momento d'involontarietà, senza il quale la necessità stessa del pensiero finisce per venir meno. Conviene diffidare dell'idea stessa di *importanza*, che, privilegiando determinati temi, agisce come meccanismo di selezione-esclusione, gettando ai margini e svalutando altri temi come meno rilevanti o non rilevanti affatto. La distinzione stessa di *primario* e *secondario* che l'*idea dell'importante* reca con sé è da svelare nella sua fondamentale arbitrarietà. L'idea dell'importante si ispira a criteri organizzativi, svelando in sé l'impronta della razionalizzazione capitalistica, mentre l'idea dell'*attuale*, attenendosi al quale alcuni temi sarebbero da preferire ad altri, si commisura alla tendenza oggettiva di volta in volta prevalente. La gerarchia basata sull'importanza viene mantenuta in vita dalla *ratio* del dominio in una fase in cui è di fatto ormai superflua, essendo in grado la tendenza alla pianificazione a prevedere tutto in anticipo, fissando a priori — nell'ambito del pensiero vincolato al sistema — le modalità cui il pensiero stesso dovrà attenersi nello svolgimento di un discorso subordinato ad un tipo astratto che agisce su

di esso come modello rigido e statico. La gerarchia delle importanze è ormai mera ideologia in un universo spento in cui nulla vi è ormai più di veramente importante salvo il sistema stesso, superba tautologia che mira a perpetuarsi attraverso le parti, svuotate d'ogni significato, di una totalità formalizzata. Tale ideologia delle importanze, riflesso del sistema di dominio, non può venire né ignorata né accettata come tale dal pensiero critico. Il pensiero, anziché limitarsi a ripetere la gerarchia delle importanze, dovrebbe, secondo Adorno, « dissolverla nell'atto di riprodurla ». « La divisione del mondo in cose principali e accessorie, che ha sempre contribuito a neutralizzare, come semplici eccezioni, i fenomeni-chiave dell'estrema ingiustizia sociale, va perseguita fino al punto in cui viene convinta della propria falsità »[27]. È necessario ridurre ad oggetto tale gerarchia impedendole così di essere essa stessa a trasformare tutto in oggetto. In un rovesciamento, il pensiero deve governare criticamente tale ideologia invece di farsi dirigere da essa. Ciò fa sì che i cosiddetti « grandi temi » si presentino (perché non ci si può concedere il lusso di ignorarli), ma non nel senso tradizionale, bensì in forma eccentrica e frammentaria. La filosofia è proprio per questo che deve liberarsi dell'ideologia delle grandi intenzioni, contestandosi come sistematicità soddisfatta di se stessa. Essa ha ricevuto in eredità la « barbarie della grandezza immediata ». Il suo connubio con amministratori e matematici, provocato ed esaltato come falsa liberazione dalla metafisica tradizionale e dallo scientismo positivistico che di questa fa propri i difetti peggiori, non ha fatto che rafforzare le coazioni derivanti da tale eredità: « Ciò che non reca il marchio di fabbrica della grande industria della storia universale viene affidato ai procedimenti delle scienze positive »[28]. La filosofia, al pari della cattiva pittura, finisce per credere alla dignità degli oggetti in quanto tali, come se fossero questi a contare e non la forza del pensiero che è in grado di svelarli nella loro significatività, come se una grandiosa rappresentazione della battaglia di Lipsia valesse più di una seggiola vista di sbieco. Tale cattiva ingenuità, da cui trae vita il *Kitsch* più smaccato, impregna di sé, nell'era della massificazione promossa dal tardo capitalismo, sia la sfera artistica sia quella filosofica. « Il processo astrattivo — aggiunge Adorno — imprime ad ogni formazione concettuale l'illusione della grandezza, ma conserva un antidoto nella distanza dall'oggetto dell'azione, nella riflessione e nella trasparenza: l'autocritica della ragione è la sua vera morale. Il suo contrario attuale, il pensiero che dispone di se stesso, non è che la liquidazione del soggetto »[29]. Questo viene obliato in quanto tale grazie all'esorcismo operato dal gesto del lavoro teoretico, che dispone dei temi secondo la loro importanza. Il lavoro pretende di poter prescindere dal soggetto che lavora. Tutto viene ridotto all'apprendimento di un numero sempre più ristretto di capacità tecniche alle quali viene conferito un valore quasi magico. « Ma la soggettività pensante — obietta Adorno — è proprio ciò che non si lascia inquadrare a priori nel sistema eteronomo dei compiti stabiliti dall'alto: essa è all'altezza di questo sistema solo in quanto non gli appartiene, e perciò la sua esistenza è la premessa di ogni verità oggettivamente

[27] Ibidem, p. 117.
[28] Ibidem, p. 117.
[29] Ibidem, p. 117.

valida. L'oggettività sovrana, che sacrifica il soggetto all'accertamento della verità, elimina col soggetto anche verità e oggettività »[30].

È questo il nucleo della spietata critica adorniana del positivismo, il quale è visto essenzialmente come abolizione della distanza che deve separare il pensiero dalla realtà al fine di impedire che il primo si riduca ad essere il mero passivo doppione della seconda. In *Tre passi di distanza* l'avversione del positivismo per la distanza viene vista come conseguenza del fatto che la realtà stessa, di cui lo scientismo in ogni sua possibile versione è lo zelante servitore ideologico, non sopporta più tale distanza imponendo al pensiero l'idolatria della cieca epidermide del reale che obbliga quest'ultima al divorzio dalla sua propria verità. L'assillo della vicinanza tradisce la vicinanza stessa, la quale, solo passando intrepidamente attraverso il proprio contrario, si sottrae al destino che la condanna a degradarsi alla caricatura di se medesima. La vicinanza che il positivismo biecamente ama è la vicinanza che acceca. Il pensiero critico deve allontanarsi dalle cose per poterle non illusoriamente vedere. La vicinanza eccessiva rende le cose familiari, ma la familiarità che ne deriva è cattiva poiché appiattisce le cose stesse, privandole delle differenze che fra di loro intercorrono.

La cattiva familiarità subordina le cose, dequalificandole, riducendole ad equivalenti, ad entità intercambiabili. A ciò è condannato uno sguardo impaziente in preda all'ossessione dell'identico, incapace di tollerare le differenze e di aprirsi fiduciosamente al nuovo e al diverso.

Tale familiarità pervertita è la copertura ideologica del suo opposto: dell'*estraniazione* vigente nella società dominata dalla forma universale della merce. A tale vicinanza è da contrapporre il *pathos della distanza*, scambiato dagli imbecilli per freddezza e disumanità. La rettorica della calda cordialità, dell'adesione immediata alla vita è da respingere risolutamente come una mistificazione micidiale. I peggiori crimini contro l'umanità vengono commessi in nome di un'adesione all'umanità, così come si vuole, interessatamente, essa sia nella sfera della cattiva immediatezza. Incorre al pensiero l'obbligo di una dura lucida scontrosità: esso è vicino non illusoriamente all'umano nella misura in cui sa distanziarsene. « Chi ama l'uomo così com'è, odia l'uomo come dovrebbe essere » ha scritto una volta significativamente Adorno. La misantropia che i cultori del positivo rimproverano al pensiero critico-negativo suona per quest'ultimo come la massima delle lodi.

POSITIVISMO E TAUTOLOGIA

« Solo nella distanza dalla vita si svolge la vita del pensiero che incide realmente nell'empirico »[31]. Il pensiero non ha da lasciarsi intimidire dalla rettorica filistea della vicinanza come falsa familiarità estraniante.

Difendendo, a costo di farsi accusare dai paladini dell'immediatezza di narcisismo, la propria indipendenza nei confronti della realtà il pensiero acquisisce la forza per penetrarla. L'attenzione ai fatti, che anche la dialettica, e non solo il positivismo, ritiene doverosa, si configura nella prima, diversamente che nel secondo, come un movimento verso

[30] Ibidem, pp. 117-118.
[31] Ibidem, p. 118.

di essi nella critica che esige, come propria irrinunciabile condizione, il mantenimento della differenza. Il pensiero è capace di formulare esattamente l'essente, proprio in quanto ciò che è non è mai interamente come esso lo formula e rifiuta di farsi imprigionare per sempre in una qualsivoglia definizione che osi volersi esaustiva. « È essenziale, — precisa Adorno — al pensiero, un momento di esagerazione, un trapassare oltre le cose, un liberarsi dalla gravità del fatto puro, mercè il quale, anziché la pura riproduzione, opera — in rigore e libertà ad un tempo — la determinazione dell'essere »[32]. È in questo senso che si può dire che ogni pensiero somiglia al gioco. Quest'ultimo, sul quale ha a lungo riflettuto Schiller, è stato visto sia da Hegel che da Nietzsche alle radici dell'operare stesso dello spirito. Nella somiglianza al gioco il pensiero intenziona un futuro altro dal presente in cui il suo stesso forzato distanziarsi dal reale non sarà più necessario in una condizione in cui — come, riflettendo criticamente su Freud, Marcuse ha messo in evidenza in *Eros e civiltà* — il *principio del piacere* avrà la meglio sul repressivo *principio di realtà-prestazione*, esplicantesi in quel culto dell'efficienza che è spia del dominio esercitato sulla società in ottemperanza alla legge del profitto che condanna l'attività degli uomini, convertita in lavoro astratto misurabile, all'alienazione. La seriosità che induce alla rettorica del lavoro, non distinguendo tra attività libera e lavoro alienato, opta per l'alienazione fornendone una giustificazione in termini di ascetismo efficientistico ammantato di moralismo repressivo, esigente dagli individui l'adesione all'etica del sacrificio in una situazione in cui lo sviluppo delle forze produttive, falsato dai rapporti di produzione che lo tengono racchiuso nel proprio involucro irrigidito, consentirebbe, essendo in grado di sconfiggere la scarsità e, con essa, un duro stato di necessità basato sulla lotta per la sopravvivenza, di considerare il sacrificio non più come un'oscura maledizione, come qualcosa di proveniente da una distruttiva potenza estranea all'uomo, come una fatalità. *L'ésprit de serieux* si allea, nella sua esaltazione della fatica e del sacrificio necessario, all'infamia, ponendosi come apologia dell'alienazione la quale diventa un destino contro cui gli uomini nulla possono. La serietà che si ostenta come virtù, compiacendosi di sé e scadendo a deteriore ridicola seriosità, non solo fornisce alla barbarie, prodotto dalla stessa razionalizzazione del reale svelantesi nella sua irrazionalità, una preziosa legittimazione, ma è, essa stessa, barbarie. L'austerità di cui fa sfoggio il pensiero, ridotto a burocratico impegno di registrazione di ciò che è, è essa medesima, in quanto tale, bieca bramosia di sacrificio dettata dalla fatalità che inchioda gli uomini, nel perpetuarsi dell'ignominia, ad un senso di colpa incapace di chiarirsi a se stesso. « L'antibarbarico nella filosofia è nella tacita coscienza di quell'elemento di irresponsabilità, che ha origine nella volubilità del pensiero che si sottrae continuamente a ciò che giudica. Questa intemperanza è castigata dallo spirito positivistico e assegnata alla follia »[33]. Ma il positivismo, attribuendo la follia a ciò che solamente può contrastare l'imbarbarirsi del pensiero in una realtà sociale nella quale la ragione stessa si rovescia in barbarie, oltre a farsi l'apologeta sfacciato e vergognoso di quest'ultima, si condanna esso stesso a quella follia che ingiustamente

[32] Ibidem, p. 118.
[33] Ibidem, p. 118.

ravvisa in ciò che è migliore di lui, verso cui la sua abiezione nutre un ostinato rancore. Per la follia positivistica la differenza dai fatti diventa pura falsità e il gioco viene scartato come futilità e frivolezza, come qualcosa di non adatto alla tediosa seriosità ed austerità del pensiero affermante. Il gioco viene assegnato al superfluo e relegato, con un moralismo improntato a boriosa ottusità burocratica, ai margini come cosa poco seria, dedicandosi alla quale il pensiero potrebbe solo « perder tempo ». Questo ultimo è prezioso solo in quanto, dominante la *ratio* fondata sul calcolo, la produzione sa servirsene al fine di incrementarsi razionalizzandosi. Col gioco, bollato come superfluo, come lusso, quasi come immoralità, la gioia stessa di vivere viene messa al bando o trattata come deviazione morbosa, come nevrosi, secondo una nozione repressiva di *salute* che annette questa ai princìpi dell'*efficienza* e della *produttività*. Una seriosità penitenziale contrassegna la morale degli schiavi del capitale. La realtà regolata dalla razionalità feticizzata che è propria del modo di produzione capitalistico viene elevata al livello del migliore dei mondi possibili. Colla capricciosità del pensiero viene colpita irrimediabilmente la sua stessa vitalità e creatività. Immunizzato dai rischi in cui può incorrere affidandosi a se stesso, alla propria libera determinazione, serbando gelosamente fede alla propria autonomia, il pensiero non è più tale. Se si libera il pensiero dal pericolo di sbagliare, si feriscono a morte non solo le sue debolezze ma anche i suoi pregi, i suoi lati migliori, la sua stessa essenza che non può tollerare l'obbedienza cadaverica a modelli artificiali, a schemi astratti di comportamento. Venendo considerata lusso degno di riprovazione la dimensione giocosa del pensiero, il lato stesso festoso, che il pensiero tendente all'autonomia (pur nella consapevolezza della difficoltà ad attingervi) ha in comune con la vita non alienata con cui tende a ritrovarsi distanziandosi dalla sua immagine alterata, si oscura e ciò che ne deriva è uno spegnersi di tutto quello che è in grado di opporsi alla smorta rigidezza dell'esistente per imprimergli la capacità, nella tensione al significato, a trascendere se stesso, negandosi, in nome della verità da conquistare, nella propria mera inerte datità. Il gioco viene svalutato in un mondo per il quale le funzioni intellettuali, ben lungi dal poter liberamente fruire di se medesime in una dimensione di totalità disalienata che contempli la loro conciliazione con la sfera dei sensi e con quella della fantasia, debbono giustificare il proprio esserci di fronte alla razionalità dominante, quasi vergognandosi masochisticamente di ciò che sono, quasi cercando nella schiavitù al capitale una convalida di sé in senso morale. Nel mondo in cui trionfa la razionalità astratta puramente formale elevata a feticcio « le funzioni intellettuali debbono render conto di ogni minuto all'orologio di controllo ». Il rapporto di produzione vigente nella fabbrica, in cui l'operaio, privato delle sue qualità specifiche, è ridotto a mera forza-lavoro misurabile, a merce produttrice di merce, ed inserito come rotella nell'ingranaggio della produzione che lo trascende e s'appropria del prodotto del suo stesso lavoro per renderglielo estraneo, tende ad imporre il proprio modello anche a ciò che si situa al di fuori della fabbrica, alla sfera del sociale nella sua interezza, alla trama integrale dei rapporti umani, i quali, sussunti dal modo di produzione prevalente, si configurano come rapporti sociali di produzione. L'affermarsi della produzione capitalistica come essenza riduce l'intera società, epifenomeno del capitale, a modalità del suo stesso riprodursi. La società stessa diventa una mostruosa tautologia. Il positivismo è l'apo-

logia di tale tautologia; è tautologia al quadrato. Il pensiero da esso imprigionato nelle proprie maglie tende a raddoppiare (in una situazione in cui gli individui sono spinti ad identificarsi colla società stessa che li opprime) la realtà imposta dal capitale per renderla inconfutabile. Il positivismo è falsa critica operante come apologia diretta. Il suo compito è riempire lo spazio che potrebbe venir occupato dal pensiero critico. Il positivismo è l'agente del dominio insinuatosi all'interno del pensiero per fiaccare in questi qualsiasi tensione verso qualcosa che non si accordi pienamente ed immediatamente con ciò che la razionalità capitalistica indica come doveroso. Esso impone al pensiero, privandolo di ogni tensione all'autonomia, l'etica funzionariale e la logica vigente all'interno dell'universo aziendale. Nel più mistificatorio dei modi esso è impegnato a persuadere il pensiero che è doveroso per lui aderire alla realtà immediata e ad affermarsi come estrema vicinanza a ciò che è. « Ma non appena il pensiero rinnega la sua distanza ineliminabile e cerca di dimostrare, con mille sottili argomenti, la propria esattezza letterale, fa subito cilecca. Non appena esce dal *medium* del virtuale, di un'anticipazione che non può essere interamente colmata da nessun dato singolo, e cerca di divenire, da interpretazione, semplice enunciazione, tutto ciò che enuncia diventa subito falso »[34]. Scadendo ad apologia, copertura dell'incertezza e della cattiva coscienza da cui l'apologia stessa è provocata, il pensiero si rende « confutabile punto per punto con la dimostrazione della non-identità, a cui esso non vuol concedere la parola e che, in realtà, è quella che solo fa del pensiero il pensiero »[35]. La distanza è necessaria al pensiero, anche se, in nessun caso, va affermata come un privilegio, poiché in tal caso il pensiero si troverebbe nella necessità di teorizzare la doppia verità nelle due versioni eterogenee e non-comunicanti del piano fattuale e di quello dei concetti. Ciò finirebbe per compromettere la verità stessa in quanto tale. « La distanza non è una zona di sicurezza, ma un campo di tensione... Non si tratta di contrapporre al positivismo la volontà di aver ragione e la solennità presuntuosa, ma la dimostrazione critica dell'impossibilità di una coincidenza tra il concetto e ciò che lo riempie »[36].

Conta non la verità che i concetti in quanto tali invocano per sé, ma la delicatezza del pensare che si traduce in capacità di penetrazione nell'essente senza la pretesa di un'identificazione di questo col concetto. La pretesa totalitaria del concetto è responsabile, essa stessa, della distanza che separa il pensiero dall'essente. Insorgere contro tale pretesa significa rimettere il pensiero stesso nella condizione di volgersi nuovamente verso l'essente spezzando quell'astrazione che lo illudeva di un'identità destinata a svelarsi nulla più che un inganno. Il pensiero deve puntare oltre il suo oggetto, proprio perché non è in grado di pervenire mai interamente ad esso. Il positivismo è acritico solo perché non si rende conto effettivamente di ciò, reputando di riuscire, prima o poi, a mettere le mani sull'oggetto, ad impossessarsene. Il pensiero che trascende il dato è conscio della sua insufficienza, mentre il positivismo (le cui esitazioni sono meri scrupoli procedurali nella certezza

[34] Ibidem, pp. 118-119.
[35] Ibidem, p. 119.
[36] Ibidem, p. 119.

acritica del pieno raggiungimento) finge solo di esserlo. È proprio il relativismo dei positivisti a far sorgere da sé la dogmatica pretesa del possesso della verità che è il peggiore assolutismo che si conosca.

Auto-limitandosi con falsa umiltà il positivismo si sottrae alla esperienza del limite, pensare il quale e oltrepassarlo è — secondo la grande intuizione di Hegel — la stessa cosa. I relativisti sono i peggiori assolutisti. Il positivismo è più assolutistico di quella stessa metafisica tradizionale il cui assolutismo conclamato, scontrandosi con una dura realtà atta a smentirlo, era messo nella condizione di fare l'esperienza della propria fragilità non sottraendosi al rischio del fallimento. La dialettica sorge, sulle macerie della metafisica, dalla piena disincantata consapevolezza di siffatta fragilità. Essa non rinuncia, come fa il positivismo, all'incondizionato. « Solo la pretesa dell'incondizionato, il salto sulla propria ombra, rende giustizia al relativo. Assumendo su di sé la falsità, conduce alla soglia della verità nella concreta consapevolezza del condizionamento dell'umana conoscenza »[37].

Il pensiero deciso a trascendere il dato, pur non facendosi illusioni, conscio della sua insufficienza, non rinuncia per questo a cimentarsi, a lottare contro ciò che gli oppone resistenza nel suo sforzo di penetrare in ciò che gli è altro. Il pensiero è condannato ad estrapolare, con lo sforzo eccessivo del *troppo*, l'inevitabile *troppo poco* per cercare di dominare ciò che gli è altro, per non restarne soverchiato. Il suo è un operare, in certo modo, senza speranza, una fatica di Sisifo. Il pensiero che prende veramente atto di ciò, cioè della propria insufficienza, spezza l'incantesimo di illusioni che lo condannano al supplizio di una vana fatica. Conscio della sua fragilità, il pensiero smette ogni boria senza per questo indulgere ad una masochistica umiltà. La consapevolezza dei propri limiti, sorgente dall'esperienza non lo esenta dall'esperienza ulteriore, non lo esonera dalla fatica di pensare, poiché per il pensiero critico conta prima di tutto l'*indimostrato* che è ciò che solamente può smascherare la dimostrazione come tautologia. La tensione alla piena conclusività, cioè l'assolutismo, ha origine, secondo Adorno, dall'*abisso della relatività.* L'assolutismo è la maschera atta a dissimulare le ferite inferte all'amor proprio del pensiero dalle dure smentite di una realtà tenace nella sua opaca resistenza al concetto. Le esagerazioni della metafisica, del pensiero speculativo tradizionale sono per Adorno le « cicatrici dell'intelletto riflettente ». La metafisica stessa, in quanto tale, è una sorta di copertura protettiva del pensiero che in essa si rifugia per obliare le proprie frustrazioni, per poter continuare a coltivare le proprie illusioni. Contro tale bardatura autodifensiva, vera corazza che il pensiero impone a se stesso per raprimere in sé la voce del desiderio che gli ricorderebbe le sue trascorse frustrazioni, insorge la ragione illuministica tendente allo *svelamento*, al *rischiaramento*, alla demistificazione di quegli inganni che per lei sono i miti.

La razionalità illuministica, demistificando la pretesa della metafisica, agisce indubbiamente nel senso della liberazione, ma nella misura in cui colpisce con la metafisica l'esigenza in essa insita, sia pur in modo distorto, nutrendo l'illusione dell'immediatezza, di conciliare *essere* e *dover essere*, finisce per gettar via il bambino coll'acqua sporca. Nella *Dialektik der Aufklärung*, Horkheimer e Adorno hanno messo in mo-

[37] Ibidem, p. 12.

do insuperabile in evidenza come all'interno del concetto stesso di *Aufklärung* finisca per prevalere il momento regressivo che converte la *ratio* in *irratio*. Prevale una razionalità basata sulla repressione degli istinti, sull'auto-controllo, sul dominio della natura, sull'imbrigliamento della natura negli individui che tale *ratio* esplicano ed esercitano su di sé. Sorge dall'esercizio stesso della *ratio* del dominio la dialettica paradossale di *mito* e di *illuminismo*, in cui il secondo termine è spinto, dal proprio stesso interno impulso a riconvertirsi nel primo da cui credeva d'essersi emancipato. L'illuminismo ignora di serbare in sé — nella propria celebrazione del *sapere* come *potere*, che da Bacone in poi ossessiona il pensiero moderno, giungendo all'esaltazione della repressione operata dall'uomo sulla natura in sé e fuori di sé — il proprio contrario come forza capace di corroderlo. La razionalità, affermante se stessa come assoluto potere, fa scaturire da sé una cieca irrazionalità provocante la regressione a quella barbarie di cui la *ratio* stessa s'era illusa di essere il trionfale superamento. Dalla stessa fiducia astorica nel progresso trae origine il terrore totalitario. La ragione, sradicandosi dalla natura, dalla quale sorge, e feticizzando se stessa, impedisce alla natura di trascendersi, di protendersi, in un auto-superamento in qualcosa che sia *più - che - natura*, e regredisce essa stessa a natura chiusa nella propria cecità, incapace di riscattarsi dall'irrazionalità che su di essa pesa. La ragione, denaturandosi per ridursi a natura cieca, subisce un processo di formalizzazione contro il quale insorge, traendo vita da un impulso utopico-negativo, la dialettica. Questa si oppone al morto culto dei fatti, al privilegiamento del fattuale che diventa un idolo, abbandonandosi alla tirannia del quale l'illuminismo degenera in positivismo. Il convertirsi della ragione, nel processo di formalizzazione, in una neutra soggettività priva di contenuto scinde la ragione stessa, che si riduce a mero recipiente, dai dati d'esperienza, i quali, come materiali, vengono a calarsi in essa dall'esterno. *Ragione* e *fatti* vengono a costituirsi come due piani eterogenei incapaci di ritrovarsi veramente in quella conciliazione di razionalità e realtà che è l'esigenza irrinunciabile della dialettica. Ne deriva il biforcarsi del pensiero in due direzioni: in un razionalismo astratto privilegiante i propri princìpi nella loro tautologica purezza e in un empirismo, il quale, imponendo una nozione impoverita d'esperienza, giunge a risolversi in quel culto mortifero del fattuale che è l'ossessione del positivismo vecchio e nuovo. Ambo le tendenze trovano il loro sbocco logico nello scientismo, nell'idolatria di una razionalità feticizzata, che occulta in sé il proprio organico legame col potere spacciandosi per scientificità pura, neutra ed avalutativa. L'irrazionalismo, che contro tali distorsioni, non senza ragione, insorge, e contro il rovesciarsi dell'*Aufklärung* in accecamento, indulge a sua volta al mito contrapponendolo rigidamente alla *ragione* la quale viene ad identificarsi per sempre con quella sua perversione che è la *ratio* vincolata e subordinata al dominio. La natura che esso esalta non è che il *rovescio*, che l'altra faccia eguale e contraria della *ragione formalizzata* la quale condanna all'irrazionale tutto ciò che si sottrae ai suoi schemi.

CONTRO IL CONTINUUM STORICO

La dialettica è lo sforzo della ragione per recuperare il proprio potenziale critico nella lotta contro le proprie stesse perversioni che la spin-

gono a prosternarsi, nel momento stesso in cui sembra superbamente chiudersi in sé, davanti all'idolo del fattuale. La dialettica sorge dalle contraddizioni stesse rivelatesi mortali della metafisica e dell'ontologia tradizionale e, superando queste, segna una svolta fondamentale implicante la fine del pensiero speculativo; ma delle migliori esigenze, contraddittorie rispetto a se stesse, di quest'ultimo si considera l'erede. In nome di ciò che, racchiuso nell'involucro della metafisica, si presentava distorto, serbando però in sé un'esigenza irrinunciabile, la dialettica si contrappone alla barbarie dell'appiattimento generale operata dal tardo capitalismo di cui il positivismo è l'ideologia organica sotto forma di apologia sfacciata esaltante il peso massiccio ed ottuso dei fatti coi quali si pretende che il pensiero, votandosi all'istupidimento, faccia tutt'uno. La dialettica rifiuta sia l'idolatria del fattuale sia l'ignoranza dei fatti spacciati per superiorità rispetto ad essi di cui si vanta il pensiero speculativo. Essa è attenzione ai fatti, nel continuo confronto critico con essi, nello sforzo dell'interpretazione. Hegel, in tal senso, resta un punto fermo irrinunciabile. La tensione a respingere l'atomizzazione del reale provocata dal feticismo positivistico del dato è essenziale alla dialettica la quale è, in primo luogo, impulso verso la totalità. In questo modo d'intendere la dialettica, in contrapposizione allo scientismo positivistico come ideologia capitalistica per eccellenza, convergono il giovane Lukács, Korsch e la Scuola di Francoforte. La tensione verso la totalità è negazione di una totalità già fatta, nella quale le parti vengono sussunte dall'insieme, e volontà d'intenzionare una totalità *altra* nella quale la conciliazione dell'uomo, nella sua integralità, con se stesso e con la natura, si sottragga alla maledizione che, nel cattivo presente, la condanna all'inconseguibilità.

In nome della razionalità sostanziale va negata quella puramente formale. Ciò comporta la capacità della ragione di recuperare se stessa, il proprio potenziale creativo, svincolandosi dalla morsa di un destino che la costringe a pervertirsi e a mutilarsi. Il pensiero, esplicantesi come critica, deve mettere se stesso radicalmente in discussione nel suo caratterizzarsi come *intelletto*. La razionalità critica opera all'interno di quest'ultimo nell'intento di riuscire a metterlo in contraddizione con se stesso. La dialettica, che per l'Adorno della *Dialettica negativa* si caratterizza come una specie di *ontologia della reificazione*, svela e realizza il proprio potenziale creativo nel confronto coll'altro - da - sé, con qualcosa che non è dialettico e che le oppone resistenza. La dialettica cessa di essere critica operante se assolutizza se stessa in un'idealisitca esaltazione della dinamica la quale trionferebbe incontrastata nella realtà stessa. Adorno. parlando di Benjamin ed ammirando in lui proprio questa capacità, ha posto in evidenza come, per evitare l'assolutizzarsi della dialettica che finisce per vanificare la medesima, sia necessario pensare dialetticamente e non-dialetticamente ad un tempo. Solo così la dialettica riesce ad evitare il beffardo destino che su di essa grava e che esige che essa da *negativo,* prima o poi, si rovesci in un *nuovo positivo.* L'assolutizzazione della dinamica va respinta, e, con essa, ogni forma di storicismo, ogni visione del corso storico prospettante quest'ultimo in termini di razionalità-necessità o comunque di continuità, con la relativa mitologia del progresso che ciò comporta.

La dialettica può contestare non illusoriamente la logica formale solo se sa operare criticamente al suo interno. « Il pensiero dialettico è

il tentativo di spezzare il carattere coattivo della logica coi suoi stessi mezzi »[38]. Proprio per questo la dialettica corre continuamente il rischio di cadere nella stessa coattività contro cui combatte. L'astuzia della ragione potrebbe anche giocare a suo favore. L'irrigidirsi del concetto è un pericolo ben vivo anche per la dialettica, come Hegel stesso, del resto, dimostra. La feticizzazione del concetto privilegia l'universale, il quale, trionfando sull'esistente proprio grazie al concetto stesso, si impone esso medesimo come la potenza del puro esistente. Quest'ultimo sorge dalla stessa violenza che l'ha spezzata. Il dominio assoluto della negazione imposto dal concetto sull'esistente finisce per privilegiare paradossalmente quest'ultimo nella sua cecità. La negazione, feticizzandosi in un cattivo assolutismo, cessa d'esser tale, diventa un positivo. La potenza del negativo cristallizzatasi in positività conduce ad una visione della storia come l'incessante procedere in avanti e in alto del *Weltgeist*, che, pretendendosi *storia dello spirito come libertà*, è ancora in effetti *storia naturale*. La visione che si basa sul dominio della negazione pervertitasi in positivo, come Benjamin ebbe modo di dire e come Adorno ribadisce, pone la storia come *continuum* e ne feticizza il corso, consacrando tutto ciò che è stato ed è, in una mistificatoria equazione di necessità, razionalità e libertà. Benjamin e Adorno ci hanno indicato come la storia sia stata scritta finora dal punto di vista dei vincitori con implicito disprezzo per i vinti, considerati vile materiale di scarto.

È la presenza di tale logica storica privilegiante in ogni caso chi vince ad esigere l'intervento critico della dialettica, capace di contestarne alle radici la legittimità. La dialettica negativa s'oppone non solo alla follia ridicola del positivismo ma anche al dominio assoluto della negazione la quale converte se stessa sciaguratamente in un nuovo positivo. Il Marx delle *Tesi su Feuerbarch*, contestante sia l'idealismo sia il cattivo materialismo speculativo, è per Adorno un costante punto di riferimento. La dialettica deve saper insorgere anche contro i propri stessi abusi. Il Dio della Storia è un idolo da respingere. Se sacrilega è, in definitiva, la filosofia hegeliana della storia sboccante nel positivo (che sta all'utopia come l'anti-Cristo a Cristo), a maggior ragione sono da investire criticamente alle radici gli storicismi vecchi e nuovi, siano essi a sfondo relativistico o tendano ad assolutizzarsi in un idealismo privilegiante il *continuum* senza conclusione (come accade nel neo-idealismo italiano), nell'esaltazione di una cattiva infinità. Contro il Dio della Storia s'impone al pensiero utopico-critico-negativo di far proprie le ragioni di ciò che è stato schiacciato e travolto dal corso delle cose, da un progresso feticizzato destinato a rovesciarsi incessantemente nel proprio contrario. La dialettica, che voglia evitare per sé l'oscura fatalità che la invischierebbe in un cieco moto di regressione, deve esercitare una continua sorveglianza critica anche, e prima di tutto, su se stessa. L'auto-critica ha da essere per lei un obbligo dettato dal rifiuto di parteggiare per il vincitore. L'impegno a criticarsi impone alla dialettica il massimo possibile di cautela nel suo esplicarsi sotto forma di scrittura. Da ciò la necessità per la dialettica, rifiutando l'ideologia scientistica del linguaggio come mezzo neutro indifferente, di darsi uno stile nella lotta dell'impulso espressivo contro il materiale linguistico, ereditato dal passato e segnato dal marchio della

[38] Ibidem, p. 145.

reificazione, che gli oppone resistenza. La cautela critica consiglia la dialettica, nel suo esplicarsi come modo di scrivere, di guardarsi dalle tentazioni del magniloquente, del sublime, del grandioso, di stare all'erta nell'intento di evitare ogni più o meno fastosa celebrazione di sé che si tradurrebbe fatalmente nell'apologia mistificatoria del mero esistente, della cieca strapotenza di ciò che è. La teoria e la prassi dialettica non debbono avallare la mitologia borghese della totalità includente in sé, colla storia, passato, presente e futuro che la celebrazione del *continuum* storico come ferrea assoluta coerenza tende a dissolvere in sé imponendo a *ciò che è di - là - da - venire* la logica ostruente del *già-stato*. Lá formula della storia come coerenza e totalità, come necessità ed universalità, è per eccellenza, un concetto *signorile* esigente per sé il requisito della grandiosità. In quest'ultima si esprime, per trionfare in essa, la costituzione della società contro cui pure è rivolta la critica dialettica. Il pensiero che incorre in tale equivoco, anche se ancora si vuole e si dice dialettico, è dannato a rovesciarsi proprio in ciò da cui aborre. A perderlo è l'ambizione costituita dalle intenzioni maiuscole, l'ossessione di una grandezza rettorica e falsa che esige che il pensiero proceda per spaziosi archi di svolgimento, beandosi della propria larghezza di respiro, trascurando ciò che è piccolo, distogliendo lo sguardo da ciò che si agita nel basso. Il *pathos* delle alte cime, delle altezze vertiginose, in cui si è crogiolato lo spiritualismo, espressione della decadenza borghese nel suo vano impotente sforzo di auto-trasfigurazione come occultamento dello sfacelo cui oscuramente si sentiva condannata, non può che nuocere alla dialettica, la quale non deve restar imprigionata nell'assillo che spinge con zelo ostinato a distinguere ciò che si vuole sia sostanziale da ciò che invece sarebbe meramente accidentale. Il pensiero che s'induce a privilegiare le entità macroscopiche — e pretende che debba valere per lui solo ciò che è alto, largo, spazioso, di ampio respiro, maiuscolo, imponente, — si vota immancabilmente alla falsità. Il pensiero stesso in quanto tale, è falsità latente che minaccia continuamente d'esplodere, per il fatto che esso non può non sacrificare, affidandosi al concetto, ciò che è minuscolo la cui misura si sottrae alla presa del concetto stesso il quale procede necessariamente per generalità. Da ciò la necessità di una continua auto-critica capace di esplicarsi anche attraverso analisi che risultino in grado di valere come tentativo di *riparazione*, come *risarcimento*, sia pure parziale, dei torti subiti dall'*esistente* ad opera del concetto. La tendenza alla generalità, che alimenta le grandi intenzioni, fa sì che, in ogni sua espressione, il pensiero — come indicato da Adorno in un paragrafo della seconda parte dei *Minima moralia*, in *Eredità* — abbia in sé qualcosa di ciò che gli artisti parigini chiamano le *genre chef d'oeuvre*. La volontà di capolavoro è l'ambizione che vota il pensiero al falso; è l'« arrivismo » che compromette il senso stesso della dialettica nel caso questa faccia propria l'ossessione della coerenza e di una totalità reificata. Coerenza e rigore malintesi spingono il pensiero che riflette sulla storia dalla parte del vincitore. La coerenza rigida che è propria del *continuum* storico s'identifica senz'altro col dominio.

Contrastare il punto di vista del vincitore significa sforzo di recupero di ciò che non è entrato nella dinamica del corso storico, dei prodotti di scarto e di quelli che Adorno chiama i « punti ciechi che sono sfuggiti alla dialettica ». Ciò comporta un vero e proprio sconvolgimento

sul piano dei valori, un ribaltamento delle prospettive nel crollo di consolidate gerarchie, nella sconfessione d'ogni normatività consacrata. Ciò che viene di solito reputato vile deve venir rivalutato, mentre il grandioso, come *pathos* di ciò che ha la meglio e prevale, ha da venir svelato nella sua falsità e in definitiva anche nella sua meschinità. Ciò che di solito muove al disprezzo o suscita il riso delle « persone serie » è necessario venga imposto come bene prezioso da sottrarre all'oblio. Il pensiero come critica di se medesimo, mortificando in sé ogni impulso all'auto-esaltazione nel magniloquente, e caratterizzandosi sul piano del linguaggio in forma provocatoria come qualcosa di non prevedibile, in grado di apportare *choc*, di scuotere coloro che si trovano imprigionati in una mentalità ridotta a *routine*, deve optare, contro l'assetto solido e luminoso di ciò che è lodato come « serio » e « per bene », per il ridicolo. Ridicolo, per sua stessa essenza, è il vinto quando appare agli occhi del vincitore e di chi parteggia per lui nella sua impotenza. È nell'essenza stessa del vinto di apparire inessenziale, marginale e perciò ridicolo. Chi ride allo spettacolo di ciò che gli appare inessenziale, un rifiuto della storia, si condanna all'empietà di consacrare in termini di legittimità storica la fatalità dell'ingiustizia.

CONTRO L'ESALTAZIONE DEL GRANDIOSO

In *Eredità* Adorno mette in evidenza come ciò che trascende la società dominante non sia da riconoscere solo nelle potenzialità che essa non ha sviluppato, ma anche in ciò che non è entrato nel movimento storico così come esso è venuto, ideologicamente, a configurarsi, in ossequio a determinate leggi. « La teoria — scrive Adorno — si vede rinviata all'obbliquo, all'opaco, all'indeterminato, che, come tale, ha senza dubbio qualcosa di anacronistico, ma non si esaurisce nell'invecchiato, perché ha giocato un tiro alla dinamica storica » [39]. Ciò si rende evidente soprattutto nell'arte. « Libri per l'infanzia, come *Alice nel paese delle meraviglie* o *Pierino Porcospino*, di fronte a cui sarebbe ridicolo porre la questione di reazione o progresso, contengono cifre della storia incomparabilmente più eloquenti del grande teatro hebbeliano, alle prese con la tematica ufficiale di colpa tragica, svolta dei tempi, individuo e corso del mondo; e nei leggeri impertinenti pezzi per pianoforte di Satie, lampeggiano esperienze, di cui la coerenza della scuola schönberghiana, che ha dietro di sé tutto il *pathos* dell'evoluzione musicale, non ha la minima idea » [40].

Il recupero di ciò che è stato espunto dal corso prevalente delle cose e gettato ai margini implica il rifiuto del macroscopico, l'omaggio al quale reca con sé, come conseguenza inevitabile, l'accecarsi della ragione di fronte a tutto ciò che non coincide con le tendenze vittoriose affermantisi nel presente. Nella grandiosità si cela la tendenza di questa medesima a risolversi in *Kitsch.* Adorno afferma che è proprio la grandiosità delle deduzioni ad assumere talvolta inaspettatamente un carattere provinciale. Benjamin è stato il più risoluto nel denunciare la falsità latente nel grandioso. « Gli scritti di Benjamin — dice Adorno concludendo il discorso svolto in *Eredità* — sono il tentativo,

[39] Ibidem, p. 147.
[40] Ibidem, p. 147.

continuamente ripreso, di mettere filosoficamente a frutto ciò che non è ancora determinato dalle grandi intenzioni. Il compito che egli ci ha lasciato in eredità è quello di non affidare esclusivamente questo tentativo ai rebus sconcertanti del pensiero, ma di recuperare ciò che è privo di intenzione attraverso il concetto: l'obbligo di pensare dialetticamente e non dialetticamente ad un tempo »[41].

Adorno si sforza costantemente di far propria la lezione di Benjamin nei suoi aspetti più fecondi e preziosi. L'aspetto di Benjamin che maggiormente lo attrae è la micrologia, l'amore per ciò che è piccolo, la tensione a valorizzare particolari apparentemente insignificanti a scapito della totalità che ne sancisce l'irrilevanza. La ribellione alla totalità che è il falso, tipica di Adorno e da lui espressa in termini hegelo-marxiani mediati dalle acquisizioni della teoria critica di Horkheimer, è di derivazione benjaminiana, come è benjaminiana la sconfessione dell'esposizione sistematica a favore del discorso come peripezia nel modo in cui s'esprime, nel trattato e nel saggio, assumendo la forma di una composizione a mosaico. È da Benjamin in primo luogo che Adorno ha ricavato la diffidenza per una grandiosità facilmente degenerabile in *Kitsch*.

L'industria culturale favorisce una grandiosià esteriore, effettistica e vuota nel suo imporre prodotti che dell'arte sono un surrogato destinato a rivelarsi come una perversione. Le opere d'arte e di pensiero dotate di un non illusorio valore — come Adorno afferma in *Palazzo bifronte* — spesso rimangono incomprese nella loro epoca. Ciò non accade per la loro eccessiva distanza dal vivo dell'esperienza ma per il motivo opposto. Le opere che hanno dalla loro la verità sono odiate dai più (perché svelano la loro complicità coll'ingiustizia e la loro integrazione nell'ordine) e vengono facilmente rimosse. La loro vicinanza non è accettata da coloro che di fronte all'umano provano la vergogna derivante da una condizione degradata e perciò se ne allontanano. È questa la ragione per la quale gli schiavi si attaccano disperatamente a tutto ciò che si burla di loro e che conferma, con la lucidità della propria apparenza, la mutilazione cui è stata sottoposta la loro essenza. Così si spiega come mai il *Kitsch* riesca così facilmente a far presa ottenendo un facile successo presso i contemporanei. Le opere spurie sono disposte con animo servile a far la tronfia apologia dello stato di cose esistente. Il *Kitsch* trae forza dall'accecamento cui sono condannati i soggiogati fin dai primordi della civiltà umana. La tarda commedia attica e l'artigianato ellenistico sono per Adorno già *Kitsch*. L'industria culturale porta alle estreme conseguenze tendenze già rilevabili nella tradizionale letteratura amena. « Il *Kitsch* è quel sistema d'invarianti che la menzogna filosofica attribuisce alle proprie solenni intenzioni. Nessun cambiamento sostanziale è possibile in esso, poiché il suo compito è appunto quello di mettere in testa alla gente che nulla può cambiare »[42].

KITSCH COME « SOSIA » DELL'ARTE

Attraverso il *Kitsch* trionfa, nella sua più rigida e mortificante ver-

[41] Ibidem, p. 147.
[42] Ibidem, p. 141.

sione, il principio d'identità che trova la sua espressione più evidente sul piano sociale nello scambio che attrae a sé il valore d'uso per subordinarlo alla forma astratta del valore. Logico che il *Kitsch* trovi il suo regno, grazie all'industrializzazione della cultura, nel mondo dominato dalla merce che tende a cancellare le differenze nel momento stesso in cui le converte in equivalenze. Con l'avvento dell'industria culturale, spia e conseguenza della tendenza prevalente a pianificare lo spirito, sottraendo il corso stesso della civiltà alla spontaneità di uno svolgimento non pre-regolato, il *Kitsch* si costituisce come quell'elemento barbarico che in precedenza lo spirito oggettivo aveva avvertito alla stregua di un qualcosa che gli era necessariamente immanente. Lo spirito oggettivo, nella società non ancora amministrata, mentre crede di servire la libertà, media in effetti il dominio, ma almeno sdegna di provvedere immediatamente alla sua riproduzione, proscrivendo il *Kitsch*, che lo accompagna come un'ombra. Allontana da sé il *Kitsch* con uno zelo eccessivo, però, che tradisce la cattiva coscienza dell'alta cultura, che nutre in sé il sospetto di non esser veramente tale sotto il dominio. Il *Kitsch* è messo al bando dall'alta cultura poiché è come l'incarnazione della sua cattiva coscienza, ricordandole la sua propria inessenza. « Ma oggi che la coscienza dei dominatori comincia a coincidere con la tendenza generale della società, la tensione tra cultura e *Kitsch* tende sempre più a sparire » [43]. La barbarie viene incorporata nella cultura, che, amministrando l'intera umanità, amministra anche la frattura fra umanità e cultura, facendo propria, con cinico *humor*, la rozzezza e l'ottusità imposte agli oppressi.

Attraverso la cultura degradata a proprio mezzo il potere riesce a perpetuare e rafforzare se stesso, persuadendo della propria inconfutabilità i dominati, la volontà stessa dei quali viene fatta coincidere con la logica di ciò che li opprime. La società di massa, secondo Adorno, non ha prodotto solo l'immondizia culturale per i clienti, ma i clienti stessi. La sfera della produzione, nella società amministrata, sussume a sé nel più ferreo dei modi quella del consumo. I bisogni stessi sono indotti a farza nei consumatori. Da ciò il prodursi di bisogni artificiali che si sovrappongono a quelli veri, occultandoli, fino a rendere inattingibile la sfera del bisogno inteso nella sua dimensione biologica. L'ambito stesso della vivente materialità, in una realtà che sconfina nell'ideologia, tende a dileguare, rendendosi inafferrabile.

La borghesia colta, cedendo all'industria culturale, ha operato per il proprio sfacelo. I vecchi borghesi non hanno perciò motivo di scandalizzarsi quando si trovano di fronte allo spettacolo squallido della gioventù corrotta fin nelle più intime fibre dal fascismo, incline a regredire alla barbarie. « I senza soggetto, culturalmente diseredati, sono i veri eredi della cultura » [44].

L'*Aufklärung*, rovesciandosi in mito, convertendosi da rischiaramento liberatore nel proprio contrario, nell'accecamento totale, ha provocato e potenziato il processo di degradazione dell'alta cultura, nella totalità delle sue manifestazioni, a *Kitsch*. La filosofia, nella sua pretesa di rappresentare l'idea come processo totale, comportandosi come se que-

[43] Ibidem, p. 142.
[44] Ibidem, p. 142.

sto fosse immediato, sensibilmente presente, ha lavorato per ciò che l'ha condotta al proprio svuotamento. In campo artistico la stessa affermazione dell'autonomia dell'opera d'arte come creazione soggettiva capace di fungere da garanzia effettiva di salvezza nell'affermazione di un significato oggettivo, ha favorito le tendenze insite nella civiltà attuale a condannare l'arte stessa alla propria morte. Il *Kitsch* è stato in passato l'*ombra* della cultura, l'espressione tangibile della sua cattiva coscienza e perciò anche il momento del cinico svelamento disillusionistico delle sue inadempienze, del fallimento cui s'è condannata nell'incapacità di tener fede alle proprie promesse. Il *Kitsch* è il *doppio*, il *sosia* dell'arte. Esso sta a quest'ultima come Mister Hyde al dottor Jeckill. Il Kitsch, in certo qual modo, rappresenta il momento della verità, il momento in cui gli inganni dell'estetico si svelano brutalmente per ciò che sono. La verità del *Kitsch* sta paradossalmente proprio nella sua integrale falsità. Nell'arte quest'ultima è dissimulata ed anche riscattata dalla tensione verso una realtà altra rispetto al presente in cui la sua falsità stessa si ribalterà, grazie al rovesciamento del reale, al realizzarsi dell'utopico nella conciliazione universale, in verità non più tenuta ad affermare se stessa in quanto tale. Nell'intenzionalità utopica, che scaturisce dall'arte, questa riesce a riscattare quanto ha in sé di falso e di mistificatorio. Nel *Kitsch* è proprio l'impulso utopico ciò che viene a mancare, nello spegnersi d'ogni tensione a qualcosa che non sia compreso nella realtà soffocante di un presente inadeguato. Il *Kitsch* è pura mimesi di ciò che s'afferma in termini di prevalenza nel momento presente. Esso, dell'arte, fa proprio solo l'aspetto menzognero. Ricopre di vesti che vogliono risultare seducenti una realtà che sarebbe da negare nella sua pretesa di affermarsi come l'intrascendibile. Abbellisce ciò che è brutto e che dovrebbe esser lasciato tale, anzi svelato come tale. Coprendo la realtà e mistificandola, il *Kitsch* demistifica l'arte, anzi si pone, esso stesso, come la demistificazione dell'arte che funge da mimesi del reale, fornendone uno specioso apologetico abbellimento. Così facendo, il *Kitsch*, proprio perché integralmente menzogna, rende evidente, e con ciò indirettamente denuncia, il carattere menzognero dell'arte. Così facendo, però, anche, getta via il bambino coll'acqua sporca, poiché si sbarazza non solo della menzogna, ma anche dell'utopia in essa insita, tale da riscattare nella propria tensione all'*altro* il *coté* ideologico dell'espressione artistica. L'arte, nel suo protendersi verso un'*alterità* irriducibile all'oggi, rinuncia a porsi immediatamente come *salvezza* nel momento stesso in cui fa valere con forza l'*esigenza irrinunciabile della salvezza*. La concezione dell'opera d'arte come cattiva autonomia, come separatezza, compromette l'utopia poiché pretende di farla coincidere coll'immediato. La feticizzazione dell'auto-affermazione separata dell'arte autonoma si condanna alla stupidità, facendosi assorbire, nell'accecamento generale, dal moto dell'*Aufklärung* che rovescia se stessa. L'arte si rende stupida nella misura in cui si crede, in quanto tale, innocente, cioè autonoma dal dominio, col quale invece coincide nel momento dell'auto-affermazione assolutistica che deriva dalla concezione della sua cattiva autonomia. Quest'ultima è ciò che il *Kitsch*, senza saperlo e senza volerlo, demistifica nel momento stesso del suo imporsi, svelandola nella sua radicale falsità. « La creazione soggettiva, — scrive Adorno in *Figurina artistica* — presentandosi come salvezza realizzata di significato oggettivo, diventa falsa. Di ciò la convince il *Kitsch*;

la sua menzogna non si limita a fingere la verità. Il *Kitsch* attira l'ostilità su di sé, perché spiffera in pubblico il segreto dell'arte e qualcosa dell'affinità della cultura coi selvaggi »[45].

La cattiva autonomia, che il *Kitsch*, esaltandola in sé, indirettamente denuncia come il segreto elemento « vizioso » dell'arte, trova la sua consacrazione nel mercato-museo, nella mercificazione, cioè, delle opere d'arte. Celebrazione del liberismo, che presiede al processo di dequalificazione delle opere rese meri equivalenti all'interno del mercato, è il *pantheon* degli stili, nel quale tutto ha diritto di cittadinanza, nell'indifferenza fondamentale, proprio perché nulla viene preso veramente sul serio. La « sublimità » del *Kitsch* vorrebbe a ciò porre riparo col suo sogno impotente di un mitico ritorno alla classicità. In tal modo il *Kitsch* non contrasta certo il processo di dequalificazione e degradazione dell'arte, ma lo esaspera, portandolo alle ultime conseguenze, poiché fornisce il rivestimento del mito alla brutale realtà del presente, la quale riceve così la massima delle legittimazioni. La regressione come fuga dal presente non fa che ribadire con forza, riconfermandolo, la legittimità di quest'ultimo.

L'ambizione più esigente del *Kitsch* è ravvisabile nella pretesa di attingere alla *totalità* (a quella totalità che è il falso) e di restituirla, sul piano espressivo, in termini di *grandiosità*. In ciò si svela l'empietà del *Kitsch*, la sua complicità col dominio, l'abiezione che lo spinge a prender sempre le parti del vincitore. Nella totalità falsificata la tensione verso la totalità non può non essere che tensione verso una *totalità radicalmente altra*. L'impulso teso verso la totalità esige quindi, in primo luogo, la sconfessione, la negazione effettiva della totalità data. La *totalizzazione*, come moto esplicantesi all'interno di una *totalità chiusa ostruente*, pone, in primo luogo, l'indispensabilità di un processo di *de-totalizzazione*, cioè di *de-strutturazione della datità presente*. Ciò indica che l'impulso verso la totalità può esprimersi, nella realtà falsificata, paradossalmente solo sotto l'aspetto del contrario di sé, cioè sotto specie di *amore per il frammento*. La *totalità altra* si cela nel particolare e questo tanto più vale, tanto più è prezioso, quanto più si presenta inadeguato nei confronti della *totalità esistente* venendo espunto da quest'ultima come misero, insufficiente, accidentale ed irrilevante. All'utopia, nella sua esigenza di agio e di ricchezza, si addice, nel presente in cui la totalità celebra la propria falsificazione, più la povertà che la ricchezza. L'ostentazione di quest'ultima, lo sfarzo, ne offende l'esigenza, svelandosi come tronfia apologia dell'esistente. La dialettica stessa è povertà, senso di mancanza, bisogno inappagato. Il pensiero che voglia serbar fede al desiderio s'impone il riconoscimento della propria intima miseria. Prendendo atto di quest'ultima, il pensiero acquisisce la capacità di protendersi verso ciò che, in un futuro qualitativamente altro dall'immagine che tende a darne il presente, porrà ad essa fine. Sapendosi miseria, il pensiero rifiuta di reprimere in sé il desiderio che lo spinge verso il suo contrario. Da ciò l'inclinazione a valorizzare i particolari nella loro miseria, ponendoli in contrasto colla cattiva falsa totalità che li condanna a ristagnare nel bisogno inappagato. Ne deriva il rifiuto di indulgere a qualsiasi forma di celebrazione dell'esistente. L'utopia è veramente tale

[45] Ibidem, p. 216.

solo se è negazione assoluta della legittimazione di quest'ultimo come orgogliosa tautologia. Respinto da sé l'esistente come totalità strutturata, il pensiero si tende nello sforzo di dar vita a ciò che sembra più morto: ai rottami, alle macerie del presente stesso privato della sua ideologica copertura protettiva. Il pensiero, pertanto, non può non sconfessare come occulta apologia qualsiasi tendenza a caratterizzarsi in termini di superba maiuscola costruzione tesa a racchiudere in sé grandiosamente la totalità dell'esistente per dare ad essa una solenne santificante espressione definitiva. La realtà presente cessa d'esser qualcosa di empio e sciagurato solo se de-totalizzata, cioè se privata della coercizione che la vincola ad una totalità chiusa. Il *riaprirsi* della realtà esige per attuarsi che la totalità falsa venga spezzata. L'apertura alla *totalità altra* passa attraverso la distruzione della *totalità presente* che è meramente *ideologica* e perciò *falsa*. La realtà disideologizzata è oggi un immane desolato campo di macerie. La verità del reale è un negativo, finché vige l'alienazione. Essa traspare come possibilità, resa impossibile dall'esistente, attraverso lo scompaginarsi dell'esistente stesso, il suo ridursi in frantumi. Nella molteplicità dispersa, vera « natura morta », e solamente in essa, può oggi brillare intermittentemente la luce della speranza. Da ciò il rifiuto adorniano dell'esposizione sistematica, la quale è per lui, in quanto semplicemente tale, a prescindere da ciò che attraverso di essa viene detto, intimamente apologetica. La costruzione a sistema del pensiero non è qualcosa di meramente formale: è essa stessa, di per sé, un contenuto. È il raddoppiarsi sul piano del pensiero (ridotto a « rispecchiamento » passivo dell'esistente) del sistema di dominio cui è vincolata ferreamente la realtà sociale. Adorno è *con* Hegel *contro* Hegel. La sua stessa fedeltà alla dialettica hegeliana lo spinge ad avversare criticamente e a respingere da sé il *sistema* in cui tende a sublimarsi il pensiero hegeliano. La fedeltà al povero misero particolare è materialismo insofferente d'ogni sublimazione, d'ogni trasfigurazione concettuale ed ideale avvertita come mistificatoria. L'idealismo viene denunciato come proiezione della *Herrschaft* sul piano del pensiero, come prepotenza ed empietà. Da ciò anche l'attenzione per l'individuo, il quale ha un senso, nel momento in cui l'individuo stesso sembra condannato alla propria eclissi, perché è un modo di dire di no al vincitore, di rifiutare la sua logica per tentare un recupero di ciò che, nella pretesa di poterlo conservare, viene ogni giorno di più distrutto.

DISCONTINUITA' E FRAMMENTO

L'inclinazione al frammento, l'attenzione ai resti anche minimi della realtà frantumata esigono, per non confutarsi nell'attimo stesso in cui si sforzano d'esprimersi, un'esposizione che sia quanto di più a-sistematico. anzi di anti-sistematico si possa immaginare. È per questo che Adorno predilige un pensiero che proceda per omissioni, in cui quasi risulti più importante ciò che non viene detto che ciò che viene di fatto esplicitato. Il *più* e il *meglio* deve celarsi sotto le righe, permeare sotterraneamente il discorso e restare *al di là* e *al di fuori* della superficie testuale. Quest'ultima deve continuamente riferirsi a ciò che in essa non è compreso, protendersi verso qualcosa che è altro rispetto al suo assetto empirico immediatamente constatabile. La parola può riacquistare così la sua carica allusiva ed indicare, esprimendosi, qualcosa che, oggi, ancora non può venir espresso. L'*espressione* deve lasciar

intendere che è proprio l'*inespresso*, il *non - ancora - espresso* (che, non per questo, è l'inesprimibile) ciò che vi è di più prezioso. Tra proposizione e proposizione, tra parola e parola, pur nella densità del dettato, nella compattezza della superficie espressiva, devono potersi creare spazi in cui alla parola stessa sia dato di respirare al di là dei limiti che da sé sola si assegna. Nel discorso contano più i *vuoti* che il *pieno*. Il *Kitsch* si svela nella sua falsità proprio perché tradisce l'ossessione del *pieno*. Il *Kitsch* è, per eccellenza, *horror vacui*. Nella sua volontà di grandiosità e completezza, di onni-esaustività, il *sistema* rivela la propria affinità con il *Kitsch*. L'alta cultura stessa, nel suo superbo ostentarsi come tale, nella sua volontà di auto-affermazione (riflesso ideologico del dominio), tende segretamente alla propria degradazione, minacciando di sconfinare nel Kitsch. Una certa dose di alessandrinismo (votandosi al quale il pensatore dell'epoca della decadenza si riconosce umilmente come *epigono*) è oggi garanzia di onestà. Va evitato, per altro, il culto della preziosità che rischia di ridurre l'alessandrinismo ad un gioco per raffinati esteti, ad un *divertissement* aristocratico, ad un rifugio dalla brutalità dell'esistente e quindi ad una forma di evasione, ad un rifiuto velleitario dello *hic et nunc* destinato a rovesciarsi nella sua apologia. L'amore per il particolare derelitto ha da accompagnarsi, nello scrittore, al costante severo senso della sua e della propria miseria. La decadenza può attingere all'energia necessaria a tendersi verso il proprio superamento solo se è decisa lucidamente ad ammettersi, senza orpelli, come tale. L'amore per il particolare apparentemente insignificante s'accompagna, stante il rifiuto della totalità data, allo sforzo di far scaturire da esso l'impulso verso l'altro, verso, cioè, una nuova totalità in cui il particolare stesso, oggi degradato, possa trovare la propria dignità. La nuova totalità intenzionata si presenta, al limite, come il risultato di una ricostruzione da operare col materiale fornito dalle rovine della totalità distrutta. Ma la nuova totalità, come alterità rispetto al presente, deve, prima di tutto, venir riconosciuta, come esigenza insoddisfatta, bisogno, desiderio inappagato, all'interno proprio di ciò che la nega. Essa va colta, come l'utopia di se medesima, negli stessi frantumi della realtà sconvolta, nel cataclisma che scuote la falsa totalità. L'utopia è l'angolo visuale che consente di guardare in modo nuovo al presente, di *riscoprirlo*, liberandolo da ciò che lo falsifica. L'utopia è il punto di vista della redenzione. La filosofia come critica è, nel suo porsi come fedeltà all'utopia, capacità di riscoprire il presente alla luce dell'alterità del futuro. « Si tratta di stabilire — così scrive Adorno in *Per finire*, paragrafo conclusivo dei *Minima moralia* — prospettive in cui il mondo si dissesti, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe, come apparirà un giorno, deformato e manchevole, nella luce messianica »[46]. Ciò esige dal pensiero uno sforzo estremo: la determinazione a cimentarsi con l'impossibile (non senza il lucido riconoscimento della propria quasi-impossibilità) in nome del possibile.

L'impegno ad appalesare le sconnessioni e le fratture del reale esige dal pensiero la determinazione ad esplicarsi in un discorso che non eluda la frammentarietà ma sappia passare attraverso di essa, riuscendo ad intenzionare all'interno del suo stesso assetto sconvolto ciò che

[46] Ibidem, p. 235.

dovrà garantirle un riscatto. È per questo che le *omissioni*, i *vuoti*, le *lacune* del discorso contano per Adorno più di ciò che in esso si rende immediatamente visibile. Lo stile di Adorno, che è lo sforzo di dar corpo all'esigenza critica che attrae a sé il pensiero, contestandone la vocazione apologetica, prende, per molti versi, ad esempio la lezione della poesia contemporanea, per la quale, da Baudelaire e dal simbolismo in poi, conta più il *non detto* del *detto*.

Siffatta esigenza, che rifiuta all'espressione ogni soddisfazione nel senso dell'affermazione di essa come un pieno, si pone in netto irriducibile contrasto con la richiesta fatta allo scrittore di riprodurre esplicitamente tutti i passi che lo hanno condotto alla sua affermazione. L'esortazione a far ciò (che si vuole dettata dall'onestà intellettuale, mentre si risolve in genere in una forma di sabotaggio dei pensieri) è mossa dall'intento di mettere ogni lettore in grado di ripercorrere il processo del pensiero, e possibilmente — nel lavoro accademico — di duplicarlo. Per Adorno simile esortazione vota al falso il discorso di chi la muove. « Questa richiesta — egli scrive in un paragrafo intitolato significativamente *Lacune* — oltre ad operare con la finzione liberale della comunicabilità universale ad *libitum* di ogni pensiero, e ad ostacolare la sua espressione oggettivamente adeguata, è falsa anche come criterio dell'esposizione »[47]. La falsità di tale richiesta dipende essenzialmente da ciò: che « il valore di un pensiero si misura alla sua distanza dalla continuità del noto, e diminuisce obiettivamente col diminuire di questa distanza... »[48].

È per questo che conviene, nel rifiuto d'ogni *standard* prestabilito, diffidare di quei testi dove ogni passaggio è accuratamente segnato. La discontinuità non solo non è da evitare, ma, addirittura, si pone come obbligo per un discorso che voglia potersi non abusivamente definire critico-dialettico. Il terrore della discontinuità, colla susseguente, ad esso connessa, determinazione ad esorcizzarla, deriva dall'ossessione dell'identico, dal culto di quell'irrigidito principio assolutistico d'identità che è la forma originaria dell'ideologia. L'assenza di discontinuità è omaggio al *continuum storico* nel quale si consolida e trionfa la *ratio* del dominio. Il testo che vuole purgarsi, in ossequio all'identico come totale dominazione, d'ogni discontinuità, si vota alla stupidità. Il *continuum* del pensiero nel discorso (dettato dal culto di una astratta coerenza formale, in cui la logica s'afferma come feticizzazione di se medesima) scade, nella sua pretenziosità, al livello del banale e si consegna alla noia la quale, non solo allenta la tensione della lettura, ma compromette la sostanza stessa del discorso. Il pensiero che scade a maniaca proceduralità si svuota internamente, privandosi d'ogni slancio e d'ogni tensione e con ciò de-dialettizzandosi. Il contenuto più eccentrico se espresso in un modo del genere (ed è questo, secondo il giudizio di Adorno, il caso di Simmel) diventa banale. Stravaganza e mediocrità si svelano complementari in un discorso più preoccupato delle proprie modalità di svolgimento che del proprio oggetto e rispecchiante in sé, di conseguenza, il dominio esercitato ideologicamente dalla razionalità astratta puramente formale che presiede, nella società mercificata, allo scambio.

[47] Ibidem, p. 75.
[48] Ibidem, p. 75.

Anche a prescindere da ciò, d'altronde, la richiesta stessa di onestà intellettuale è, per Adorno, di per sé disonesta. La riproduzione del processo del pensiero rivelerebbe questo nel suo ridursi ad un procedere discorsivo di gradino in gradino. In siffatto modo di muoversi si rende evidente il degradarsi del pensiero a morta *routine* burocratica. Ciò che si vuole escludere è che le idee aggrediscano, nell'atto del pensare, chi pensa. Le idee si rendono evidenti in chi pensa, nel suo pensato, ma non appartengono in esclusiva a quest'ultimo, non sono cose in possesso del soggetto pensante. Esse, certo, non cadono dal cielo, ma emergono dal profondo, dalla sfera stessa del bisogno. Al loro chiarirsi, in più o meno nitide formulazioni, sul piano del discorso collabora anche l'inconscio che il razionalismo astratto s'è sempre sforzato d'esorcizzare, mosso a ciò dalla paura dell'irrazionale. Imprigionato nella regola cartesiana, il pensiero abbandona il meglio di sé (rimuovendo proprio ciò che dovrebbe emergere liberamente e manifestarsi) per rendersi ossequiente a princìpi che gli impongono l'obbligo di un discorso formalizzato. Ciò che si dimentica è che la conoscenza, nel suo faticoso formarsi, nella sua tensione con ciò che la contrasta, non è, non può essere trasparente in ciascuno dei punti che la sua parabola attraversa. Il pensiero che si vuole solo formalmente corretto si estenua in una sorta di perbenismo scientistico che lo condanna ad una sterile ripetitività. Il pensiero stesso cade così sotto l'egemonia del dato inerte. L'assillo della coerenza a tutti costi cela in sé, nel suo zelo, un'ostinazione idiota. In nome del rapporto al proprio oggetto il pensiero deve saper rinunciare alla piena trasparenza della sua genesi logica. D'altra parte, non può né deve appagarsi di tale doverosa rinuncia, poiché il pensiero stesso, in quanto tale, non può a rigore, pena la vanificazione di sé, rinnegare il principio logico che si fa valere in ogni pensiero e che, spezzato, comporterebbe la rottura della promessa implicita nella forma stessa del giudizio. Il pensiero deve rifiutare sia di attenersi puramente ai dettami della logica formale sia di respingere semplicemente questa da sé. La dialettica è ciò che consente al pensiero di essere, nello stesso tempo, *con* e *contro* la logica, di operare all'interno nella lotta contro le coazioni da essa medesima imposte. Il pensiero è dialettico solo se in primo luogo sa riconoscersi nella propria insufficienza, la quale assomiglia alla linea della vita che procede storta, deviata e che non può non deludere le aspettative che essa stessa crea e smentire, nella loro integralità, le proprie medesime premesse. Solo attenendosi ad un decorso sbilenco, storto, a *zig-zag*, il pensiero mimante in sé la linea della vita, che è sempre meno di ciò che dovrebbe essere, che dà sempre meno di ciò che promette, riesce a rappresentare, nelle condizioni di un'esistenza minata dall'alienazione, un'esistenza non regolamentata. « La vita che adempisse direttamente alla propria destinazione, in realtà la mancherebbe. Un uomo che morisse vecchio e nella coscienza di un successo senza pecche sarebbe, in segreto, il ragazzo modello che con uno zaino invisibile sulle spalle, supera tutti gli stadi senza interruzioni o lacune »[49]. È proprio tale pretesa di completezza a compromettere l'impulso stesso che muove verso la felicità impedendogli di fare i conti con ciò che nel presente lo nega, con l'insufficienza dell'esistere, per protendersi

[49] Ibidem, p. 77.

verso un'alterità non contaminata dal male di cui soffre il presente stesso con l'avvento della quale al bisogno umano d'adempimento potrebbe finalmente venir data soddisfazione. Incoercibile è, per il pensiero, il bisogno di legittimarsi nell'adempimento della promessa che serba in sé, la quale dovrebbe realizzarsi nella garanzia d'una esistenza felice. « Ma in ogni pensiero non ozioso resta il segno dell'impossibilità d'una completa legittimazione: come, in sogno, sappiamo di lezioni di matematica perdute per una beata mattina in letto, e che non sono più recuperabili. Il pensiero attende che un giorno il ricordo di ciò che è stato perduto lo ridesti, e lo trasformi in teoria » [50].

Da ciò l'importanza, per il pensiero determinato a non lasciarsi irrigidire in *routine*, delle intuizioni. Queste sono brandelli d'esperienza passata, che erano stati condannati all'oblio, e che improvvisamente riemergono, attraendo a sé il pensiero, impedendogli di cristallizzarsi, rimettendolo in contatto con un vivente che era stato condannato alla dimenticanza e che era sembrato morto. Le intuizioni sono il ripresentarsi di ciò che la coscienza (e con essa la memoria volontaria) aveva espunto da sé. Sono strappi nel tessuto di un pensiero che, imprigionato nel proprio esclusivo cerchio, minacciava d'irrigidirsi ed isterilirsi. Sono rotture che stimolano e vivificano il pensiero, rivalorizzando in esso ciò che sembrava essere stato liquidato come materiale di scarto. Adorno, sulla scia di Proust e di Benjamin, dà un grande rilievo alla funzione che la memoria involontaria svolge ai fini della conoscenza. Il riconoscimento dell'importanza delle intuizioni (riemergenze improvvise tali da agire come *choc*) non deve tradursi, però, in alcun modo, per Adorno, nel privilegiamento di una mitica intuizione affermata come facoltà extra o super-razionale, tale da contrapporsi rigidamente all'intelletto. Adorno, che è sempre stato molto duro nei confronti del bergsonismo (cui ha annesso, in effetti, anche Husserl e la fenomenologia), respinge la feticizzazione dell'intuire in una facoltà speciale dotata di poteri superiori alla ragione. Il misticismo non vale per lui di più, ma equivale, nella sua tendenza a privilegiare l'immediato, all'intellettualismo astratto. L'intuire interrompe il corso, altrimenti troppo rigido, dell'intelletto discorsivo, ma gli apporti che esso reca devono essere integrati ed inverati in sé dal paziente lavoro della ragione, la quale ha da tendere il suo sforzo al di là delle interruzioni cui qualsiasi discorso è esposto, nell'esplicarsi di un'attività di pensiero, la quale, pur svolgendosi nella sfera del conscio, non è immune dalle insorgenze e dagli assalti di un inconscio che non accetta di restringersi entro i limiti che gli sono imposti. La ragione non ha da abdicare a se stessa nel momento in cui constata di non potersi esplicare nel discorso, come un *continuum* rigorosamente coerente a se stesso, aderente al cento per cento alle proprie premesse. Alla ragione incombe il dovere di prender atto della discontinuità, di cimentarsi con essa, di non ignorarla ma nemmeno di soccombere nel suo confronto con essa.

Nel discorso adorniano le *interruzioni* hanno sempre rivelato di avere una funzione irrinunciabile. Il decorso del ragionamento spesso in Adorno si spezza per poi cercare di ricomporsi. Il discorso non teme le divagazioni, non è afflitto dal terrore di disperdersi; non è ossessionato dall'idea (contraria ad ogni rischio e vincolata al calcolo) di

[50] Ibidem, p. 77.

sprecare tempo ed energie preziose. Il pensiero, nel discorso, si allontana spesso da sé per poi tornare a sé, arricchito, tale da ribadire un'affermazione precedente in una luce diversa capace di riprospettarla come qualcosa di nuovo, espandendo l'area del suo significato. Una ripetizione, per il pensiero divagante ma non capricciosamente incoerente per principio, che si allontana da sé per riavvicinarsi a se medesimo, non è, puramente e semplicemente, una ripetizione, ma sempre un'accentuazione, un'intensificazione che è anche riqualificazione di significato. Bisogna respingere una facile coerenza che si afferma come tale nel rifiuto delle interruzioni per affacciare l'esigenza di una più difficile coerenza (che, in apparenza, può sembrar sfumare nel suo opposto) da ottenere attraverso le interruzioni e al di là di loro.

Il rifiuto di un decorso ordinato formalmente secondo regole stabilite *a priori* conferisce all'esposizione adorniana quel tanto di apparentemente accidentato e faticoso che costituisce uno scandalo per i cultori di un razionalismo per il quale conta essenzialmente solo l'aderenza del discorso, a prescindere dal suo contenuto specifico effettivo, a princìpi in grado di convalidarsi da sé e a norme e regole prescriventi un determinato modo di procedere fissato come modello astratto. Il pensiero impegnato nei confronti dell'oggetto non può ridursi al compiacimento che gli deriva dalla contemplazione della propria purezza. Esso non deve rinunciare a cimentarsi con ciò che lo contrasta, con ciò che lo rende quasi un'impresa disperata. Il pensiero ha da fare i conti con l'ambiguità che pervade di sé il suo stesso caratterizzarsi come tale. Il discorso non elude la sfida delle insorgenze che ne interrompe l'ordinato decorso. Le intermittenze che s'insinuano nel suo stesso corso frastagliato (che non è un *continuum*, ma procede a sbalzi, spezzandosi per poi ricomporsi) non vanno considerate meri elementi di disturbo. Il pensiero si potenzia dialetticamente nel confronto col-l'*altro - da - sé*, con ciò che gli oppone una più o meno tenace resistenza. Solo così il concetto può evitare la propria feticizzazione, rifiutando di risolvere in sé totalmente l'aconcettuale. È per questo che Adorno dà le sue prove migliori nel genere saggistico, che egli (in *Saggio come forma*) ha contrapposto alla totalità chiusa del sistema. Il demone del saggio (che è esercizio extra-filosofico, ma non anti-filosofico, bensì anti-sistematico) si rivela nell'amore per l'imprevedibilità, per ciò che emerge al di fuori di ogni regola precostituita, minando alle basi la pretesa totalità di costruzioni intellettuali tese a sussumere a sé l'esperienza. Adorno (per il quale, come per il giovane Lukács, il saggio è eminentemente qualcosa di intermedio e di non facilmente circoscrivibile, *forma ambigua* posta fra l'operare artistico e la riflessione filosofica) fa propria, di Benjamin, l'avversione per l'esposizione concettuale ordinata che parte da un punto ben definito e sa con precisione qual è la sua meta (sottraendosi in tal modo a quel rischio cui il saggista, al contrario, non evita di esporsi). L'idea stessa che il risultato debba essere aderente all'intenzione, articolandosi in una serie di passaggi rigorosamente prestabiliti, antepone il pensiero all'espressione subordinando questa a quello. L'ordine necessario dell'esposizione afferma, in tal modo, la preminenza dell'*universale* sui *particolari*. Le intenzioni del pensiero impongono al discorso una gerarchia in riferimento alla quale i particolari vengono considerati più o meno importanti. Ne deriva la dittatura del principio d'identità la cui autorità mette in fuga i fantasmi del *diverso*, del *non previsto*,

dell'*ignoto.* Ciò è da respingere, poiché pensiero ed espressione possono venir dissociati solo grazie ad un atto di prepotenza che privilegia l'astratto nei confronti del concreto ed esige la rimozione degli stessi impulsi che trovano sbocco nell'espressione, sorgendo da zone profonde della soggettività. Il pensiero, nel suo esprimersi, non è separabile rigidamente dagli impulsi che soggiacciono all'insorgere dell'espressione. Ciò significa che esso non riesce mai veramente a liberarsi delle proprie « scorie » emotive e a bruciare tutti i « residui » per librarsi nei cieli del concetto, anche se è doveroso che esso stesso non s'abbandoni senza resistenza a ciò che oscuramente lo muove.

Solo nella consapevolezza di ciò il rifiuto della falsa totalità può trovare il modo non illusorio di attuarsi criticamente. La ribellione alla astratta *ratio* del dominio spinge Benjamin ed Adorno al *recupero del rimosso*, cioè alla rivendicazione del *desiderio* contro l'esaltazione della fatalità del sacrificio. Da ciò la tensione all'*altro* e al *diverso*, da cui trae vita la scelta per un'esposizione sottratta ad ogni logica aprioristica. Tale scelta s'è concretata in Benjamin nell'adozione (vedi i suoi saggi sulla tragedia barocca tedesca e su Baudelaire) di una *composizione a mosaico*, risultante dall'accostamento a posteriori di tante « tessere », cioè di tante particelle di discorso, le quali, pur poste in relazione fra di loro, riescono a mantenere la propria autonomia. Il rapporto colla verità si istituisce al livello della frase, la quale, verticalmente, si mette in relazione colla trascendenza, cioè con un universale che non coincide con la totalità orizzontale risultante dall'insieme del discorso. Ne deriva che spesso le parti possono risultare dissonanti rispetto al tutto. La conclusione del discorso serba in sé qualcosa di convenzionale e può venir inteso come un'interruzione. Al saggio s'addice, sul piano orizzontale l'incompiutezza. Il discorso deve restar *aperto* e richiedere l'integrazione del lettore. Ogni momento del discorso saggistico si situa alla stessa distanza da quello che dovrebbe valere come il suo *punto terminale*, il quale si pone come trascendente nei confronti del discorso stesso. Nella scelta di questo modo di procedere, al di fuori di ogni schema precostituito, si svela l'inclinazione benjaminiana all'*allegoria*, la quale implica la presenza di due piani. L'ambiguità allegorica impregna di sé il saggio, il quale, per molti versi, s'apparenta, nel modo di procedere all'arte d'avanguardia.

Adorno, facendo propria l'inclinazione micrologica, colloca, nei *Minima moralia*, particolari apparentemente trascurabili sullo stesso piano di ciò che di solito viene spacciato per sublime. Esclusi i percorsi fissi, che implicherebbero un tracciato *a priori*, l'esposizione saggistica è simile ad un viaggio il cui termine è avvolto nelle nebbie della lontananza Scrivere un saggio è come inoltrarsi in un paese sconosciuto. Il discorso non sa bene dove arriverà: il saggista-viaggiatore cerca, scrivendo, il proprio orientamento nel cammino stesso. Il percorso si chiarisce nella modalità concreta dello scrivere, che, saggisticamente, è un *tentare.* La *verità,* benjaminianamente, non ha niente a che fare coll'*intenzione*. La verità non viene raggiunta, ma *accade*, e il suo accadere può venir propiziato, ma mai astrattamente arbitrariamente deciso e nemmeno con sicurezza previsto.

La non prevedibilità dell'insorgere della verità è resa necessaria da quel rifiuto del *continuum* storico che Benjamin ha reso evidente nelle sue *Tesi di filosofia della storia.* Ciò implica l'esigenza irrinunciabile di una *svolta* decisiva da imprimere alla storia stessa, di un *mutamen-*

to di rotta. Il rifiuto del *continuum* è dettato dalla ribellione del represso a ciò che perpetua e rende fatale la repressione. L'allegoria, nel senso benjaminiano della parola, è sforzo di recupero dei frammenti di una totalità vivente distrutta. Da ciò che appare come *più morto* si deve trarre alla luce il *vivo* che, in esso imprigionato, si cela. Il decifrare è sforzo di liberazione del vivo da ciò che gli impedisce d'esser tale.

Adorno ama i particolari dissonanti, l'apparentemente insignificante, il microscopico. Ma, in questo, a differenza di Benjamin, che troppo spesso vi si appaga, tende a cogliere il nesso che lo tiene dialetticamente avvinto a quella totalità cui s'oppone, ma di cui, d'altronde, non riesce a fare a meno. Il particolare trascurato è da rivalorizzare in rapporto e in contrasto con la totalità che lo nega e in riferimento ad una nuova totalità, ad una totalità altra verso cui il particolare stesso, mosso dall'impulso verso il proprio riscatto, tende. Da ciò l'impegno filosofico di Adorno, al posto della rinuncia al filosofare cui s'è indotto Benjamin (nell'atto di progettare la sua grandiosa opera su Parigi) di fronte alle estreme difficoltà cui oggi va incontro il pensiero teoretico e che sono tali da renderlo un'impresa disperata, da farlo sembrare impossibile. La filosofia (l'impegno per la sopravvivenza della quale è assunto da Adorno per il fatto che è stato — com'egli dice nella *Dialettica negativa* — mancato il momento della sua realizzazione) si caratterizza in senso critico-dialettico in contrapposizione ad ogni forma di speculazione e trova perciò il suo veicolo espressivo più congeniale nel saggio.

DIALETTICA CONTRO ROUTINE

La dialettica si precisa come esercizio critico nel momento in cui si pone contro quella tendenza che essa medesima reca in sé che la spinge verso la sua catarsi, verso la propria sublimazione nel sistema realizzandosi nel quale scade a positività. S'impone, pertanto, alla dialettica di ergersi anche contro se stessa. Lo stile cui la dialettica tende, per rendersi in esso visibile, nel suo lottare contro l'opacità del linguaggio, non ha da serbare in sé nulla di standardizzato, di astrattamente aprioristico. Esso non deve porsi come il marchio di fabbrica della *ratio* del dominio. Nel suo porsi come esigenza d'ordine e di chiarezza, lo stile si mette in contrasto con l'impulso espressivo, il quale, lasciato a sé, si disperderebbe nel caos. Ma tale contrasto non ha da giungere ad un punto di rottura provocante una scissione dello stile (degenerato in mero manierismo) dall'impulso espressivo (incapace di tradursi in espressione vera e propria, e quindi di darsi una forma). Tra *espressione* e *stile* deve mantenersi una tensione dialettica viva ed aperta.

Impulso e *forma* sono i due poli entro cui tale tensione ha da esplicarsi senza giungere a farsi distruttiva, senza condannare la problematicità del discorso a degenerare in impossibilità, costringendo il pensiero, reso incapace di esplicarsi in forme comunicative, al silenzio. L'espressione, nello sforzo di tradursi in stile senza tradire se stessa, si costituisce come una sorta di sfida al silenzio. Lo scrittore, simile — come s'è detto — al viaggiatore che si inoltra in un paese straniero di cui ignora la lingua, è costretto, in certo modo, ad inventarsi un linguaggio. È così che egli riscopre le parole al di fuori dell'uso che ha provocato la loro riduzione a stereotipi, sottraendole a quella *rou-*

tine linguistica che riduce le parole stesse a gettoni intercambiabili. La tensione verso la conciliazione di impulso e forma si esplica e si rende manifesta nell'impegno volto alla de-reificazione del linguaggio.

Lo scrivere, strappandosi all'imperio esercitato da moduli e schemi prefissati, si fa un vivo sperimentare senza garanzie preventive, assumendo su di sé i rischi dell'espressione. Le parole sono da riscoprire e, con esse, le cose medesime che il linguaggio ridotto a *routine* rende simili ad entità fantomatiche. Lo spezzarsi d'ogni abitudine consolidata libera il pensiero dai *tics* che irrigidiscono il suo stesso manifestarsi, esercitando su di esso pressioni che lo rendono simile ad un'attività coatta. La riscoperta di ciò che la *routine* occulta sotto il suo strato ispessito provoca uno *choc* che strappa il pensiero al suo letargo. Torna ad affermarsi un'inclinazione verso le cose che rifiuta di ricondurre subito, al suo primo affacciarsi, l'*ignoto* nell'ambito rassicurante del *noto*. Lo sguardo si riapre alle cose e torna a provare di fronte a loro quello stupore di cui ciascuno, finché è bambino, è capace e di cui, poi, « maturando » in modo sciagurato, rassegnandosi cioè al peggio, perde financo il ricordo. Lo spettacolo del mondo torna a farsi attraente. Il pensiero, nella sua tensione verso di esso, si libera da quel sonnambulismo cui sembrava, nella sua rinuncia a confrontarsi coll'*altro*, col *diverso*, col *nuovo*, essersi condannato nello sterile mortifero trionfo del *sempre-eguale*.

STUPORE E LONTANANZA

Riemergendo lo stupore di fronte alle cose, ciò che sembrava arcinoto torna a farsi misterioso. La cattiva vicinanza si denuncia come cecità. Allontanandosi dai fantasmi delle cose, il pensiero si rimette faticosamente in contatto colle cose stesse. La distanza, come rifiuto della cattiva vicinanza, riprospetta le cose in una nuova luce rendendole conoscibili proprio nel momento in cui denuncia come falsa la pretesa secondo cui esse erano già pienamente conosciute. L'allontanamento dalle cose si rovescia nel suo contrario, in un effettivo avvicinarsi ad esse, poiché ciò da cui ci si distanzia non sono le cose stesse ma lo schermo che, impedendo di vederle, si sostituisce ad esse, fregiandosi abusivamente del loro nome. Adorno ha in comune colla fenomenologia, da lui pure duramente criticata, l'esigenza di riscoprire le cose attraverso la rottura dello strato ad esse sovrapposto del cui consolidarsi è responsabile la *routine*. Egli, però, a differenza di Husserl e della sua scuola, rifiuta di arrestarsi alle evidenze prime, le quali sono per lui mera datità che richiede su di sé l'intervento della mediazione dialettica per evitare un nuovo insidioso culto della cattiva immediatezza (come da lui chiarito nella *Metacritica della gnoseologia*).

La messa in crisi della cattiva vicinanza implica la sconfessione della idea secondo la quale ciò che, immediatamente, sembra esserci più vicino debba per questo risultare anche più facilmente penetrabile. La consuetudine non rende a noi le cose trasparenti; al contrario: ci acceca di fronte ad esse. La familiarità, derivante dalla *routine* consolidata, non è favorevole alla conoscenza. Essa fa sì che le cose perdano l'*aura* irripetibile che ne fa degli esistenti capaci di imporsi a noi per quel che sono. Una siffatta familiarità è falsa vicinanza. Contrapponendosi a questa, la distanza dalle cose pone l'esigenza di un

non illusorio avvicinamento ad esse. Nella consuetudine, infatti, ciò che ci sembra vicino è invece, in effetti, da noi lontanissimo.

Un abisso ci divide dal mondo che sembra attorniarci, senza che noi si sia capaci di avvedercene. Ciò che viene da noi designato come familiarità è impregnato di mistero, senza che la nostra attenzione intorpidita riesca a cogliere la presenza dell'ignoto nella familiarità da cui ci sembra di venir protetti nel più rassicurante dei modi. Quanto viene da noi qualificato come *vicino* è, in effetti, al contrario, *lontano* senza che la lontananza sia avvertita come tale. Le cose che diamo troppo facilmente per note da sempre, in verità ci sono ignote. La falsa vicinanza è nemica della conoscenza che può sorgere solo dall'assillo di avvicinare a noi in qualche modo ciò che si ha il coraggio di ammettere inizialmente come immensamente lontano. La fuga dall'ignoto, dettata dalla paura del diverso, impedisce al desiderio di conoscenza di cimentarsi coll'*estraneità*. Questa, per paura, non viene riconosciuta come tale e tramutata abusivamente nel proprio contrario: in gratuita *familiarità*, data per acquisita fin dall'inizio. Volgendo le spalle al mistero che avvolge di sé la vicinanza, la conoscenza si incatena e il desiderio che potrebbe muoverla si spegne a poco a poco nell'abitudine cristallizzata. La *familiarità* che ne deriva è *lontananza che si nasconde a se stessa in quanto tale*. La lontananza diviene familiare, mentre la vicinanza è immersa nell'estraneità e nel mistero.

La falsa familiarità è ciò che il pensiero critico ha da denunciare nella sua intima falsità. Da ciò la necessità di uno *straniamento* da ciò che è fissato come *ovvio*, dall'abitudine cristallizzata (motivo che Adorno ha in comune con Brecht, anche se con un'intonazione diversa). La falsa familiarità, che è estraneità che si nasconde a se stessa e finge di essere il proprio contrario, deve venir straniata da se medesima, resa estranea a ciò che essa immediatamente è. Lo *straniamento* dall'essente immediato, il quale è il risultato di un già avvenuto processo di *estraneazione*, si pone contro l'estraneazione stessa. L'impegno allo straniamento di una realtà già di per sé estraneata si esplica come sforzo di disalienazione. L'immagine del reale, così come è venuta solidificandosi, deve essere spezzata e, con essa, la mortifera dittatura dell'ovvio, la quale esige che il *diverso* si subordini al *sempre-eguale*.

Ciò che trionfa è la cecità di un *identico* che mai cessa di specchiarsi oziosamente in sé. Nella civiltà delle immagini, nella quale tutto rischia di venir ridotto al proprio aspetto visivo, le cose, nella loro specifica consistenza, al limite, si rendono invisibili. Ad esse si sostituiscono schemi di comodo che, soffocando sul nascere ogni possibilità dell'insorgere di emozioni di fronte allo spettacolo della realtà, i cui aspetti non investiti più dalla sorpresa, s'inaridiscono, perdono quel di *più*, quel tanto di *superfluo*, senza il quale non riescono veramente ad essere quello che sono. Ogni scoperta è impedita in una realtà disseccata nella quale tutto deve basarsi sulla riconferma di ciò che già è conosciuto, in una sorta di perpetua forzata ripetizione di verità date per scontate da sempre. L'assuefazione all'ovvietà tronca alle radici lo spirito dell'attesa. Ci si pone di fronte alle cose con atteggiamento annoiato, senza attendersi nulla da loro. La ricettività nei confronti delle cose viene bollata come una disposizione scarsamente virile, se non proprio come un sintomo di squilibrio mentale. Le cose sono morti oggetti ossequienti alle etichette che su di esse sono state deposte. Esse sono da dominare. La mancanza di ogni umiltà di fronte

al reale è propria del pensiero che, ebbro di volontà di potenza, si pretende il dominatore delle cose. Ciò che di solito viene esaltato come *spirito* non è che la boria di coloro che, accecati di fronte alle cose, sanno solo ridurle a strumenti della loro meschina volontà di potenza che è spia, nel suo porsi come la tautologica apologia di sé, di una sostanziale impotenza che si vuol nascondere. Privandosi di ogni arbitraria pretesa di dominio, il pensiero deve sforzarsi al rispetto per la realtà pur nella più lucida, appassionata, dura ed intransigente denuncia di ciò che la deforma e falsifica nell'immediato. Capacità di stupore ed umiltà sono i requisiti che si richiedono come segni di riconoscimento al pensiero non accecato. Il rispetto per il reale è indissociabile dal rifiuto per la gerarchia valutativa che stratifica il reale stesso in vari livelli privilegiando l'*alto* nei confronti del *basso*. È proprio quest'ultimo, anzi, persistendo la repressione, che deve venir valorizzato come ciò che vi è di più prezioso.

Adorno sente profondamente la paradossalità del binomio antitetico che lega fra di loro i termini *vicino* e *lontano* ed è conscio dell'ambiguità insita nel loro rapporto e della intercambiabilità di significato constatabile nel loro reciproco saldarsi. Ciò che è più vicino si rivela più lontano; ciò che maggiormente sembra distare da noi è ciò che potrebbe venir scoperto proprio come quel qualcosa che vi è di più nostro e che, inconsciamente e disperatamente, andiamo cercando.

Adorno, in primo luogo, esige che da ciò che è più vicino il pensiero, se non vuol lasciarsene accecare, si distanzi. Le cose, trasformandosi, devono divenire misteriose da familiari che erano prima; o meglio: il consueto stesso, il più prossimo deve, straniato da se medesimo, far sorgere da sé quel mistero che prima in sé nascondeva. Resa misteriosa, mostrata come mistero che si era illuso di essersi convertito nel contrario di sé, la realtà torna ad attrarre a sé e a stimolare il pensiero. Questo, dopo aver distanziato da sé le cose, torna, trepidante, ad avvicinarsi ad esse per riscoprirle. Il pensiero di Adorno si esplica in questo duplice alterno movimento. Il vicino si rivela lontano per poi porre l'esigenza di tornare ad essere vicino. Il pensiero si distanzia per riavvicinarsi proprio a ciò da cui s'è allontanato. Nella lontananza stessa sorge, prepotente, l'esigenza di un ri-avvicinamento, che sia un vero, non illusorio approssimarsi al cuore della cosa. Adorno oscilla fra estrema lontananza ed estrema vicinanza.

MICROSCOPIA

In un saggio apprezzabile più per singole osservazioni critiche in esso presenti che per le conclusioni cui giunge, Franco Lombardi ha messo in evidenza un aspetto fra i più caratterizzanti dell'inclinazione saggistica di Adorno. « Adorno direi che scrive di più (rispetto a Horkheimer) in punta di penna, con frasi che si fanno acute (nel senso della "acutezza" stilistica) e, le proposizioni brevi ed in contrasto, scattanti, che spesso procurano fatica al lettore, ma soprattutto al traduttore.

Direi che Adorno si recasse l'oggetto del pensiero per così dire a distanza ravvicinata e sotto gli occhi, come chi, per il fatto di portare lenti grosse da miope, porta l'oggetto vicino all'occhio: e qui direi che l'oggetto delle sue analisi affascinanti, quasi un minuscolo granchio o piuttosto un gambero che per un momento ci possiamo portare sulla

punta di uno stecchino davanti alla vista, gli si anima ed agita, per modo da diventare tutto un mondo scintillante di meraviglie »[51].

L'acutezza stilistica di Adorno, che giunge a punte di equilibrismo virtuosistico, è, essenzialmente, la capacità di passare attraverso il contraddittorio senza lasciarsene sopraffare (« vivendo » la contraddizione fino in fondo, ma opponendo ad essa una strenua resistenza). Ciò è avvertibile al livello della singola frase. Spesso le proposizioni di Adorno iniziano con un concetto che si rovescia, al loro termine, nel suo contrario. In brevi periodi, talvolta, una sola proposizione subordinata (ad esempio una relativa) basta per mutare di segno quanto affermato nella principale. Non poche volte un semplice « inciso » sposta l'accento del pensiero, espresso in una frase, in modo decisivo. Il ritmo stesso del discorso si esplica attraverso continui « ribaltamenti », che implicano un susseguirsi di figure antitetiche e un incalzante mutamento di prospettive. L'oggetto passa attraverso una serie di metamorfosi, viene sottoposto ad esame da diversi punti di vista che ne danno immagini fra di loro assai differenziate e spesso divergenti. Al termine, l'oggetto non è più ciò che sembrava all'inizio. Costituuendosi come tale nello sviluppo del discorso l'oggetto ha preso a vibrare, s'è messo in movimento e in tal modo, a poco a poco, s'è rivelato allo sguardo, cessando di essere quel morto dato che sembrava all'inizio. Sottoposto al microscopio l'oggetto, da immobile che era, s'è messo in azione rivelando di esser ancora qualcosa di vivo. È l'attenzione stessa, paziente ed implacabile, dello sguardo che l'ha stimolato ad uscire dall'inerzia, a spezzare la lastra che lo tratteneva in una condizione di stasi. Si direbbe che Adorno, sforzandosi di tramutare il *consueto* nell'*insolito*, il *familiare* in qualcosa quasi di *arcano* (accompagnando tale inclinazione con un esercizio stilistico teso a ravvivare la lingua logorata dall'uso), tenda ad allontanarsi il più possibile dall'oggetto, a porre prima di tutto fra esso e sé la massima distanza. Da lontananze astronomiche anche ciò che è gigantesco (e che, da vicino, non si lascia vedere, sovrastando con la sua mole chi gli si pone di fronte) diventa minuscolo. Una volta reso minuscolo al punto di sembrare inafferrabile dallo sguardo, l'oggetto viene sottoposto al microscopio, che ne dilata le dimensioni così che esso può tornare ad essere grande, ma rivelandosi qualcosa di ben diverso da ciò che sembrava essere prima. Il pensiero, che pensa per entità maiuscole, sacrificando la concretezza variegata e la delicata complessità di ciò che pensa, si sente in dovere di risarcire l'oggetto, il quale, tramutato in concetto, perde troppo di sé, esercitando su di esso fini e pazienti analisi tese a scoprirne dimensioni nascoste. L'oggetto si scompone per ricomporsi in un nuovo assetto che lo prospetta, nella sua totalità, in una versione inedita. Il pensiero, colla sua pazienza, costringe, in qualche modo, l'oggetto stesso a parlare. Tale inclinazione implica che l'esercizio critico del pensiero si precisi come *dialettica in stasi* (nozione che Adorno ha ricavato da Benjamin). Si tratta di esaminare ogni concetto per cogliere la crisi attraverso la quale esso diventa nonidentico a se stesso. Il pensiero si fissa su un singolo concetto isolandolo dal contesto cui inerisce per sottoporlo ad una osservazione at-

[51] Franco Lombardi, *I rivoluzionari di S.M. l'ordine (Horkheimer, Adorno, Marcuse, ecc.)*, in « Cultura e scuola », a. IX, n. 35, luglio-settembre 1970, p. 158.

tenta ed ostinata al microscopio che lo induca a svelare dall'interno i legami che lo tengono avvinto a quel tutto dal quale, per poterlo analizzare, lo si è staccato. Mediante l'analisi la totalità viene ricavata dai particolari stessi nei quali agisce immanentemente. È questo il criterio che Adorno ha sempre seguito anche nelle sue interpretazioni critico-estetiche, musicali e letterarie. L'opera d'arte, in ogni occasione, è stata da lui isolata dal contesto storico, sociale e culturale e sottoposta ad una sorta di esame strutturale, capace di cogliere in essa, analizzando attentamente il suo singolo irripetibile assetto formale, la totalità di cui è un momento.

La dialettica infrange la coazione d'identità. Nel particolare immobilizzato lo sguardo coglie il movimento che gli è insito. La dialettica, in Adorno, si lega strettamente alla *micrologia*. Lo sguardo deve spingere ciò che è noto a rendersi ignoto per indurre quest'ultimo a rivelarsi. La metafisica stessa, di cui la dialettica è la critica spietata ma anche l'erede, assume un nuovo significato se congiunta alla micrologia. La *metafisica* come *micrologia* è in grado di cogliere l'incanto dell'irripetibile- estraneo senza il richiamo del quale non si dà moto di trascendenza e l'esistente rimane ciecamente inchiodato a sé, alla propria datità. L'amore per l'insostituibile, per l'unico è la spinta vitale di cui ha bisogno il pensiero per trovare la risolutezza necessaria per strapparsi al dominio del noto che tende ad invischiarlo a sé. L'irripetibile è ciò che alimenta il gusto per quella che Eichendorff ha chiamato la *bella estraneità* (sulla quale l'Adorno della *Dialettica negativa* s'è soffermato in pagine affascinanti). La seduzione esercitata dalla *bella estraneità* fa tutt'uno coll'amore per l'altro e il diverso che è la confutazione vivente della funerea dittatura esercitata dall'irrigidito principio d'identità (il quale si esplica, in concreto, nello scambio che rende i diversi l'uno all'altro equivalenti, alienandoli in tal modo dal loro stesso peculiare assetto qualitativo).

Posta fra l'oggetto e sé una distanza vertiginosa (in modo da acquisire una visuale assolutamente *altra* rispetto a quella consentita dalla *routine* la quale può ammettere solo un vedere che non vede) il pensiero si riavvicina a poco a poco, pazientemente, all'oggetto riscoprendone quelle qualità che prima risultavano appiattite. Il pensiero s'appoggia alle immagini, ma non dipende da esse, bensì le incorpora nel proprio stesso ritmo di svolgimento. Le immagini diventano figure attraverso cui il pensiero viene a costituirsi come tale; metafore che cercano di rendere il senso del suo stesso articolarsi, il movimento del concetto per giungere a se stesso nel confronto e nella tensione con l'aconcettuale.

L'oggetto rimpicciolito, reso quasi impercettibile, al miscroscopio rivela lati ed aspetti impensati, diventa un continente sconosciuto da esplorare, ricco di meraviglie, prodigo di sorprese. Lo sguardo riacquisisce la preziosa capacità, smarrita collo scomparire dell'infanzia, di stupirsi. Lo stupore stimola il pensiero che acquista, sottoposto al pungolo di ciò che sembra sottrarglisi, la sua capacità conoscitiva, indissociabile dal gusto per il nuovo, dall'amore per la differenza che il pensiero stesso attanagliato dalla *routine* era sembrato aver perduto per sempre. Mondi interi si dischiudono all'esplorazione amorosa paziente di ciò che è minuscolo. Ben lungi dal subordinare il *piccolo* al *grande*, Adorno privilegia il primo rispetto al secondo e addirittura tende a ridurre tutto alla stregua del primo. Il mascroscopico viene convertito

nel suo opposto proprio per svelarsi come qualcosa di prezioso. Ciò che tende ad imporsi come grandioso per quasi dissolversi, trasformato in entità minuscola, torna, nell'analisi, a costituirsi come un'entità maiuscola, da riscoprire, però, entro limiti che la restringono in uno spazio esiguo esigente su di sé il massimo d'attenzione. Convertito in qualcosa di microscopico, l'oggetto che sembrava grandioso e che è rimpicciolito, torna, grazie alla virtù dell'attenzione, a respirare in ampie dimensioni. L'attenzione si svela come la capacità di ricavare il macrocosmo dal microcosmo. Nel minuscolo sono racchiusi tesori che si tratta pazientemente di disseppellire. Il minuscolo non è l'oggetto da scoprire ma il *modello* che consente di scoprirlo. In tal senso, Adorno, nella *Dialettica negativa*, rivalorizza in modo originale la teoria di Max Weber dei *tipi ideali*.

AMORE PER IL MINUSCOLO

L'amore per il minuscolo è qualcosa che s'addice in modo particolare al saggista. C'è tutta una famiglia di scrittori a dar prova di tale inclinazione affettiva. Montaigne è una figura esemplare in tal senso: è l'archetipo ideale dell'amore saggistico per ciò che si sottrae alla dimensione del grandioso. Il rifiuto della rettorica che spinge ad idolatrare quest'ultimo è ravvisabile in quel filone che va dai moralisti francesi del '600 a Stendhal e a Nietzsche. Lo si riscopre in Karl Kraus, in Benjamin e, più recentemente, nel Barthes di *Mithologies*.

In Italia, un esempio di tale amore per il minuscolo lo si ritrova in un recente libro di Giorgio Vigolo, *Spettro solare*, che è composto da una serie di impressioni legate soprattutto a figure di città, alle immagini di una Roma fantastica che serba in sé molto di hoffmanniano (Hoffmann è un autore da sempre molto amato da questo nostro poeta e saggista). In un capitolo di questo libro, intitolato *Le carte sognate*, Vigolo ci ha fornito una descrizione visionaria dell'amore per il minuscolo che vale come una suggestiva illustrazione dell'inclinazione a rendere, grazie alla virtù dell'attenzione, arcano l'usuale. « Vicino alla meraviglia che suscita l'infinitamente grande — scrive Vigolo — esiste un altro genere di stupore forse non meno affascinante per tutto ciò che è minuscolo e di sottile e precisa dimensione, tendente quasi ad aprire una prospettiva capovolta di distanza nella vertigine dell'infinitamente piccolo. L'occhio vi si immerge con uno strano piacere, come se discendendo in quegli abissi di minimezza dove la trama dell'apparenza sensibile si fa sempre più immateriale, gli riuscisse a un dato momento di passare dall'altra parte, di penetrare nell'invisibile »[52]. L'attrazione dell'invisibile è lo stimolo che più fortemente agisce sul pensiero ribelle al consuetudinario, deciso a ridare al proprio sguardo una nuova capacità di insinuarsi nel reale. Il fantastico si contrappone al reale proprio per liberare quest'ultimo dalla pietrificaziane che lo tiene prigioniero. La visionarietà insorge contro un vedere cieco che s'appaga di molte apparenze. L'infanzia è sommamente attratta dal grande racchiuso nel piccolo. L'incanto che esercita sui bambini la favola (che Vigolo ricorda) della noce che conteneva un castello di diecimila stanze è significativo. Si tratta di rifar proprio l'amore dell'infanzia per le meraviglie del minuscolo che contiene in

[52] Giorgio Vigolo, *Spettro solare*, Bompiani, Milano, 1973, p. 85.

sé interi mondi, che si rivela, esso stesso, prima o poi, come un ben architettato universo. L'occhio a contatto col minuscolo entra in una specie di estasi. Vigolo (che nel suo libro è costantemente attento alla scomposizione prismatica della luce nei suoi colori, allo « spettro », che egli, hoffmannianamente, intende anche nell'altro senso come fantasma diurno, demone meridiano, apparizione misteriosa alla luce del sole) parla dell'estasi « che si ottiene con la fissa contemplazione di oggetti lucenti: specchi, prismi, sfere di cristallo ».

La contemplazione, nell'estasi, sbocca in visione. Questa si dispiega nell'attenta osservazione di miniature sotto vetro, di atlanti, di carte geografiche, di piante di città. Le carte topografiche attraggono su di sé l'inclinazione visionaria che, investendole, ne converte i segni in figure di un sogno ad occhi aperti. Nell'estasi, le mappe, le piante di antiche città si tramutano in « carte sognate ». Allo sguardo estasiato le piante si animano, diventano città vive e chi le contempla, rimpicciolendosi, finisce per venir attratto nella loro orbita fino a perdersi in esse, nel reticolo delle minuscole vie tracciate dalla carta, scomparendo assorbito « in quella metafisica dimensione da dove si passa dall'altra parte ». Vigolo si sofferma, in molte pagine del suo libro, su quella sorta di « miracolo ottico » che si genera a contatto con ciò che è minuscolo. Connesso a tale fenomeno è la passione per gli specchi, per le lenti, per gli strumenti di ottica, per i prismi, per le sfere di cristallo. Ne *Lo specchio a tre luci* egli ci parla del gusto particolare che mette nel suo fantastico lavoro chi si improvvisa apprendista-ottico e si sforza di fondere e levigare cristalli delle più diverse provenienze per fabbricarsi fantastici telescopi, sottoposto alla magia dei quali il paesaggio urbano si trasforma in un'entità mitologica colma di sortilegi e di arcane meraviglie.

L'amore per il minuscolo si presenta strettamente legato all'attrazione esercitata dall'*altro*, da ciò che si pone rispetto alla realtà convenzionale come alterità irriducibile. È il fascino esercitato da quella che Vigolo chiama « prospettiva rovesciata », concedendosi alla quale il piccolo si dilata, si fa grande, diventa un mondo intero che mira ad attrarre a sé e ad assorbire chi lo contempla estasiato. Lo svelarsi allo sguardo del piccolissimo sotto forma di universo fa sorgere di fronte all'occhio la magica dimensione dell'*altra parte*, del *rovescio*, di ciò che si situa all'opposto del consueto, dell'*altro - dalla - vita*. In una realtà nella quale la vita, nella pietrificazione che la imprigiona, si danna al falso, il vero sembra appartenere alle regioni misteriose di quell'*altro* che l'inclinazione visionaria del romanticismo tedesco, prospettandola al desiderio come un paese di sogno, come una regione incantata, ha esaltato come vita più vera della vita. È il fascino esercitato da ciò che non c'è, che non può esserci perché la stessa nozione irrigidita che la realtà ha imposto di sé, condannando la vita stessa alla sclerosi, impedisce che ci sia. L'attrazione dell'altro provoca lo sconfinamento nel fantastico, che il romanticismo (amato da Vigolo) celebra come rivelazione dell'Assoluto, il cui organo privilegiato è la poesia, che Hölderlin e Novalis avevano esaltato come epifania e che Schelling aveva posto al di sopra del pensiero teoretico, della filosofia.

In Adorno l'attrazione dell'altro rifiuta di risolversi nella celebrazione fantastico-assolutizzante del rovescio magico della vita. L'alterità non si costituisce a sé, in contrapposizione alla vita così com'è, alla stregua

di una sostanza ideale. L'*altro* resta dialetticamente connesso al *qui ed ora;* è la stessa realtà presente liberata dalle coazioni che le impediscono di trascendersi per manifestarsi, per attuare le proprie potenzialità presentemente soffocate. L'alterità non viene assolutizzata, ma si prospetta come la realtà stessa, cui sembra rigidamente contrapposta, colta nella sua verità la quale è messa nella condizione di dispiegarsi nell'attuazione di ciò che la realtà stessa deve diventare e che attualmente le viene impedito di essere. Lo stesso slancio fantastico verso l'altro si subordina così all'impegno della riflessione, entra in una circolazione dialettica nella quale il pensiero, emergendo dal bisogno e dal desiderio, come l'invocazione stessa della realtà sacrificata che chiede di esser veramente se stessa contro ciò che la deforma, mira a cogliere nelle fibre intime più minute di ciò che emerge dal sogno come immagine allusiva l'indicazione di quello che l'essente deve diventare. L'attrazione esercitata dall'altro, preziosa al pensiero, non deve trasformarsi nel culto dell'assolutamente altro dall'esistente. Adorno, fedele alla lezione di Hegel e Marx, rifiuta l'idolatria dell'alterità propria di Heidegger e dei suoi seguaci, per i quali l'essere, che è altro dagli essenti, può farsi in loro presente solo come ciò che manca, come cavità vuota, come assenza.

È da Benjamin che deriva ad Adorno il gusto della *miniatura* in cui la precisione di segno s'accompagna al massimo d'allusività, in cui l'alterità brilla, imponendosi come attrattiva, proprio grazie al nitore abbagliante della definizione, alla capacità dell'espressione di darsi un assetto ben circoscritto entro limiti tracciati con mano ferma. È tale unione dell'estremamente delimitato con l'indistinto, con ciò che non sopporta limiti che ha spinto Adorno verso Benjamin inducendolo a riconoscere nella sua lezione un momento decisivo per la formazione del suo gusto, della sua sensibilità e del suo stesso pensiero. Il fascino della micrologia benjaminiana è quello stesso che induce lo sguardo ad estasiarsi davanti ad un globo di vetro entro il quale si vede nitido e preciso nei particolari, pur nella sua piccolezza, un paesaggio su cui cade la neve. La lettura di Benjamin spezza le abitudini del pensiero, lo distoglie dai suoi percorsi consueti sprigionando da sé una forza evocatrice per cui il passato, rinnovandosi, torna ad essere presente, e il presente stesso, proprio in ciò che ha di più consueto, si distanzia da noi per rendersi misterioso ed infinitamente attraente, stimolandoci a riscoprirlo. « Ciò che Benjamin — ha scritto Adorno — diceva e scriveva, suonava come se venisse dall'arcano. La sua forza però la riceveva dall'evidenza »[53]. Adorno si considera discepolo di Benjamin proprio perché sommamente ammira tale capacità, che si tratta pazientemente di risuscitare in sé. Ciò cui anch'egli tende è la congiunzione dell'arcano coll'evidenza nel riconoscimento dell'*altro* come la vera dimensione del *presente*. Distanza, rimpicciolimento di ciò che è troppo grande per poter essere visto veramente e ricorso alla lente d'ingrandimento sono i momenti in cui si esplica il paziente attento lavoro d'analisi di Adorno che deve indurre lunghe faticate ricerche a sintetizzare se stesse in formulazioni sintetiche estremamente concentrate, dalla resa che sembra fulminea. Il rimpicciolamento di ciò

[53] Theodor W. Adorno: prefazione a W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1955, v. I, p. X.

che si presenta superbamente come maiuscolo è l'obbligo di risarcimento che il pensiero deve al reale per il fatto che la struttura del concetto non consente di restituire il reale stesso fin nelle minime pieghe. Ciò accade perché la riduzione è subordinata al successivo ingrandimento che ci dà una totalità articolantesi attraverso le sue parti, non tesa a sussumere queste a sé. Il movimento dal grande al piccolo per tornare al grande è il modo in cui, in concreto, si esplica la rottura di quella totalità che è il falso che è, nel contempo, tensione ad una nuova totalità, alla *totalità conciliata*.

TRA MINUSCOLO ED ILLIMITATO

L'aspetto di Benjamin che maggiormente Adorno ha valorizzato e fatto proprio è la tendenza a ridurre la cultura e la storia a *natura morta* e a porsi di fronte ad esse in un atteggiamento volto alla *decifrazione.* Ciò che più si presenta morto, mera *spoglia* o *reliquia* è, per Benjamin, anche ciò da cui deve riscaturire il vivente allo stesso modo con cui dall'*estremo della disperazione* deve insorgere la *speranza*. Il *riscatto* è meramente illusorio se non scaturisce dall'*abisso* stesso *della negatività.* Il *lutto*, sui cui egli a lungo s'è soffermato nel suo lavoro sulla tragedia barocca tedesca, è il fondo oscuro da cui solo può trar vita la *salvezza.* Il pensiero, facendo propria apparentemente la fatalità della reificazione (in una sorta di irripetibile mescolanza di ispirazione teologica e di atteggiamento materialistico), si sforza di far emergere, investendola colla propria attitudine decifratoria che agisce come stimolo vivificante, l'essenza che in essa è imprigionata. L'attenzione al linguaggio, propria di un pensatore per il quale la filosofia si converte in *critica* e *commento,* tende a rompere di esso l'involucro che cela in sé il *nome*, come *essenza della cosa stessa*. La realtà, in quanto tale inaccessibile alla mera riflessione, si dischiude nell'esame attento delle opere in cui essa è venuta coagulandosi. La filosofia risolta in critica cerca di giungere al reale nella sua dimensione vivente, che, nell'immediato, si cela allo sguardo, attraverso l'esame attento di testi che racchiudono in sé, col nome da decifrare, l'essenza stessa della realtà che si nega all'esperienza diretta. Benjamin si comporta coi fenomeni stessi del reale come se essi fossero testi da decifrare. La filosofia si converte in critica testuale. Questa è animata internamente da una sorta di specialissima *metafisica del nome*, appellandosi alla quale Benjamin tratta i testi profani (e tutto per lui — paesaggi, città, strade, oggetti, realtà minime — diventa testo) come se fossero testi sacri. Lo sforzo di decifrazione mirante alla riemersione del *sacro* nell'ambito stesso dell'imperante *dissacrazione,* ha come massima sua aspirazione il *riscatto,* cioè la *conciliazione del mito.* L'opera in cui l'inclinazione esoterico-frammentaria di Benjamin avrebbe dovuto trovare la sua piena attuazione era il lavoro enorme su Parigi, il cui progetto, nella sua totalità, si sarebbe comunque rivelato irrealizzabile. Destino di certe opere, la grandiosità del cui progettato impianto non avrebbe dovuto porsi in conflitto col rispetto per i particolari anche minimi da non subordinare all'universale, è di rimanere allo stato di frammento. Nulla toglie alla grandezza di opere come *Parigi, capitale del secolo XIX*, come *L'uomo senza qualità* di Musil, come L'*Aesthetische Theorie* dello stesso Adorno il fatto di non essere state concluse. La loro non-conclusività è dovuta solo parzialmente agli accidenti della sorte. Essa stava scritta, come segno del loro destino, nello stesso loro

concepimento, nel progetto utopico che aveva presieduto al loro stesso sorgere e al loro precisarsi nelle menti degli autori. L'inclinazione utopica, il moto di una conoscenza tendente all'utopia di se stessa, avente l'utopia non solo come proprio contenuto ma come proprio intimo impulso volto a determinarsi come forma formante, tende, di per sé, all'*illimitato.* La tentazione cui è soggetta l'utopia è lo slancio infinito verso l'inconseguibile, nella tensione di una disperata speranza insofferente d'ogni delimitazione. Il disprezzo dell'utopia per il *grandioso*, che viene celebrato nell'esistente dalla filosofia ridotta a *Kitsch,* è dovuto non al fatto che essa lo trovi qualcosa di *troppo*, un alcunché di *eccessivo,* ma alla considerazione che indica come esso stesso, pur con tutte le sue pretese, non sia che *miseria che si nasconde a se stessa,* penosa *inadeguatezza,* cioè *troppo poco.* Ciò che può sembrar *troppo* è in effetti *troppo poco* nei confronti dell'aspirazione senza limiti a quello che non ha limiti rappresentando, per così dire, l'aspirazione immediata dell'utopia non ancora convertita dialetticamente in critica dell'esistente e perciò in *negazione determinata* nel senso hegeliano del termine. Il *grandioso* a confronto dell'*illimitato* è destinato a svelarsi una ben misera cosa. L'utopia, nel suo slancio insofferente dei confini angusti che le sono imposti dall'esistente, opta per l'illimitato contro il grandioso da essa bollato come qualcosa di futile e di pretenzioso, di meschino. Ma l'utopia, determinandosi come critica dell'esistente e non come mero rifiuto, non come astratta negazione di ciò che imediatamente è, si pone contro di sé, contro la propria stessa impazienza. Avverte che lo slancio verso l'illimitato rischia di condannarla a disperdersi nel vuoto. Rotto ogni limite, deflagrato l'universo stesso come forma chiusa, l'utopia, per non disperdersi, deve da se medesima darsi un confine, imporsi limiti precisi, circoscriversi entro uno spazio ferreamente delimitato per riuscire, comprimendosi, a far scaturire da sé l'energia critica di cui è pregna. L'utopia nel suo convertirsi in critica dell'esistente si esplica manifestando in sé, in una continua oscillazione, la spinta verso due direzioni divergenti, l'una delle quali mira a sconfinare nell'*illimitato* mentre la seconda inclina al *minuscolo.* La sorveglianza critica che il pensiero stimolato dal proprio impulso utopico esercita spietatamente su di sé, che giunge fino agli estremi di una sorta di auto-diffidenza, si traduce nell'impegno del pensiero — paradossale, data la passione per l'illimitato che lo anima — a darsi il massimo di delimitazione possibile. La nozione goethiana di *Beschränkung* ha la meglio sulla passione sfrenata dei romantici per l'infinito, per ciò che non ha un termine e non sopporta limiti né di spazio né di tempo. Lo slancio utopico si costringe asceticamente ad una vigile artigianale pazienza implicante un severo senso del limite e disposta ad optare per la finitezza contro le seduzioni dell'infinito. Il desiderio che alla sirena dell'infinito presta troppo facilmente ascolto corre il pericolo di soffocare nell'impazienza del suo stesso bramare, smarrendo quanto ha in sé di meglio in quella che Hegel ha bollato come *mala infinità.* Il desiderio resiste a ciò che mira a vanificarlo solo se sa da sé, salutarmente, imporsi un freno, potenziandosi proprio in ciò che sembra, a prima vista, porsi rispetto ad esso agli antipodi: nell'esercizio della *pazienza.* L'esigenza che spinge verso ciò che non ha limiti vale solo se fatta valere entro un ambito segnato da limiti precisi. Solo così l'impulso espressivo può tradursi in espressione determinata e caratterizzarsi in un assetto formale in cui brilla, come in un magico globo di cristallo, un gioco di prospettive

senza fine. L'utopia esplica la propria energia attraverso l'esercizio critico-negativo che, ambiguamente, pur amando l'illimitato, opta per ciò che sa piegarsi alla disciplina del limite. L'utopia-critica oscilla, così, nel rifiuto del grandioso, nel dispregio per la « grossezza », per ciò che si caratterizza in termini di mera quantità, tra *minuscolo* ed *illimitato*.

Benjamin ed Adorno sono « frammentisti » divisi tra la seduzione esercitata da progetti immensi (di per sé irrealizzabili) e l'impegno ad un paziente artigianato tendente a costruire oggetti la cui preziosità scaturisca proprio dal loro essere minuscoli, microscopici.

Sia l'amore per l'illimitato sia l'inclinazione al minuscolo sono animati dal rifiuto per una grandiosità che suona come la celebrazione di se stessa. A questa s'induce il soggetto inebriato che ha smarrito ogni rispetto per l'oggettività. Minuscolo ed illimitato, opponendosi l'un l'altro, si richiamano, però, nel contempo, a vicenda, per integrarsi in un solo impegno mirante a riaffermare l'oggetto nella sua primarietà. In Benjamin, nemico giurato d'ogni soggettivismo, ciò che prevale — come messo in evidenza da Adorno — è l'amore per l'oggetto che lo spinge addirittura a far tutt'uno, misticamente, con esso. L'opera variegata e multiforme di Benjamin, non riconducibile facilmente ad un centro, ad un nucleo di motivi, è una sorta di *labirinto*. In questo Benjamin ama soggiornare a lungo fino al punto di desiderare di smarrirsi nei suoi meandri, di perdere l'orientamento. Nel labirinto l'illimitato è racchiuso entro limiti ben precisi. Il labirinto è infinità racchiusa nel finito. Esso è una galleria di segni che rimandano l'uno all'altro fino a rendere precario il senso dell'orientamento. È un *rebus* da decifrare. « L'incommensurabile — ha scritto Adorno di Benjamin — riposa su uno sfrenato amore per l'oggetto »[54]. Tale amore ha indotto Benjamin ad allontanarsi dalla tradizione filosofica, a respingere sia la riproduzione di ciò che è sia l'ipostatizzazione della trascendenza in concetti tali da ridurla ad un feticcio. In Benjamin, il pensiero rifiuta per sé univocità, compattezza e conclusività ed eleva il frammento a suo principio. Il frammento sembra provenire da una dimensione arcana, da quella stessa verso cui l'impulso utopico è proteso nella sua brama d'illimitato. Nel frammento c'è l'eco dell'illimitato, come nella conchiglia è dato ascoltare il rumore del mare. Nel minuscolo resto di una totalità distrutta (che è, nel contempo, il frammento di una totalità utopica di-là-da-venire e perciò carica di impulsi volti all'anticipazione) si dà ciò che nell'ottusità del grandioso non è dato di cogliere: l'eco di un'eternità, la cui voce si fa sentire solo nel tempo storico e che da esso non è estrapolabile pena il suo dissolversi nel vuoto dell'astrazione. Il minuscolo è più vicino all'illimitato di quanto non lo sia il grandioso. Esso è perciò, paradossalmente, qualcosa *di più* di quello stesso grandioso che pur sembra soverchiarlo colla prepotenza della sua mole. Il microscopico è più grande di ciò che, sul piano dell'apparenza feticizzata, viene giudicato grande. L'intera gerarchia di valori imposta dalla tradizione speculativa occidentale ne esce sconvolta. Benjamin fa proprio un platonismo paradossale per il quale la costruzione di Platone appare rovesciata e il mondo delle cose si pone più in alto del mondo iperuranio dove riposano le idee come pure sostanze ideali. O meglio: non

[54] Th. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi*, Einaudi, Torino, 1972, p. 246.

c'è più né alto né basso. La costruzione gerarchica a piramide è ridotta in frantumi e ciò che ne resta viene valorizzato come ammasso di frammenti che si presentano come un segno da decifrare per giungere alla riconquista dell'essenza segreta che è loro propria.

Muta il modo di guardare alle cose, l'ottica. « La tecnica dell'ingrandimento — dice ancora Adorno, parlando di Benjamin — fa muovere l'irrigidito e fermare ciò che è mosso »[55]. Segno prezioso dell'inclinazione utopica di Benjamin, che lo spinge ad una sorta di platonismo rovesciato, è la sua predilezione per oggetti minimali e meschini. Da tale amore per ciò che solitamente è trascurato deriva la benjaminiana esplorazione dell'estremamente piccolo che mira a considerare la cosa come è in sé e per se stessa. Benjamin ha in comune l'impegno a cogliere la cosa stessa, quasi nel tentativo disperato di cancellare la discrepanza fra questa e la coscienza, con Hegel, ma, a differenza di questi per il quale il soggetto e l'oggetto, sviluppandosi, si rivelano, in ultima istanza, identici, Benjamin mira a dissolvere il soggetto, e con esso le intenzioni di cui è il portatore, nell'oggetto. « Il pensiero — dice Adorno — incalza la cosa, quasi volesse trasformarsi in un tastare, in un fiutare, in un gustare »[56]. Benjamin sembra quasi voler costringere il concetto ad operare nel modo che di solito è peculiare all'esperire aconcettuale. Il concetto, per lui, deve, nello sforzo di recuperare ed innalzare il *deja vu*, agire come agisce la costruzione poetica del ricordo involontario in Proust (del quale è stato traduttore e che gli riesce, insieme a Baudelaire e Kafka, l'autore più congeniale).

L'utopia della conoscenza costringe la filosofia a farsi esperienza affinché le si dischiuda la speranza, la quale ci è data solo a favore di chi non ha più speranza. La speranza, insorgendo dall'esperienza radicale del suo contrario, appare unicamente come rifratta. « Se Benjamin sovraespone deliberatamente i suoi oggetti per farne risultare i contorni nascosti che un giorno dovranno palesarsi nello stadio della conciliazione, al tempo stesso si spalanca, inaccessibile, il baratro fra questo e l'esistenza »[57]. L'utopia sfuma in una trascendenza che non riesce a mediare se stessa con la realtà presente, lasciando questa nella disperazione che la fascia. La negazione dell'esistente, così come esso immediatamente si dà, non riesce a convertirsi in mediazione attraverso il movimento della dialettica. L'utopia benjaminiana, simile alla disperata speranza di Kakfa, viene riassorbita da una teologia di segno negativo che assolutizza, in definitiva, l'alterità opposta radicalmente all'esistente impedendo alla prima di innestarsi, come negazione determinata, nel secondo per consentirgli di trascendersi. L'estrema speranza resta il mero rovescio di una disperazione che, sul piano dell'esperienza immediata, sembra negata ad ogni riscatto. « Il prezzo della speranza è la vita: "messianica è la natura per la sua eterna e totale fugacità" e la felicità secondo un frammento dell'ultimo periodo che tutto pone in gioco è "il ritmo suo prezioso". Pertanto al centro della filosofia di Benjamin sta l'idea della salvezza di ciò che è morto, come restituzione della vita snaturata attraverso il compimento della reificazione sua propria, giù giù sino all'inorganico »[58]. Nel paradosso della possibilità dell'impossi-

[55] Ibidem, p. 246.
[56] Ibidem, p. 246.
[57] Ibidem, p. 247.
[58] Ibidem, p. 247.

bile si incontrano in Benjamin, per l'ultima volta, la mistica e l'illuminismo.

Benjamin non si è mai liberato veramente dalla teologia (imbevuta di neo-platonismo e di mistica ebraica, affine per più versi allo spirito del chassidismo) che contraddistingue il suo primo periodo. L'avvicinamento al marxismo, avvenuto non senza equivoci, ha agito solo come un correttivo nei confronti della sua sotterranea vena teologica, in cui, come Scholem ha messo in evidenza, la mistica ebraica tende a rovesciarsi in una sorta di ermeneutica illuministica. Benjamin aveva bisogno di un bagno di materialismo poiché egli cercava i segni dell'assoluto non nell'interiorità di cui diffidava, ma nell'esteriorità corporea. Il marxismo era sembrato garantirgli ciò. In lui, però, anche se egli stesso in buona fede ha più volte sostenuto, nell'ultimo periodo, il contrario, il marxismo si subordina ad una persistente base teologica in cui il suo pensiero appare sempre radicato. Il marxismo, cui egli s'è rivolto come ad un appoggio prezioso per la sua teologia, non è veramente dialettico. L'influsso su Benjamin esercitato dall'amico Bertolt Brecht non può dirsi benefico sul piano teorico. Brecht come teorico non valeva certo gran che. Il marxismo che Benjamin ha appreso da Brecht, questi l'aveva ricavato da Korsch, la cui lezione aveva in gran parte frainteso. Attraverso Brecht è arrivato a Benjamin un Korsch dimidiato. La versione impoverita del pensiero di costui ha provocato una de-dialettizzazione del marxismo che non poteva impedire la regressione di quest'ultimo al positivismo, l'indulgenza per il quale fa risorgere all'interno della critica della società una nozione falsa di razionalità che si riconduce all'illuminismo più ingenuo per rovesciarsi, con esso, nella mitologia. Adorno, sia pur con troppa benevolenza, a causa, evidentemente, della sua amicizia e del suo debito inestimabile di riconoscenza verso Benjamin, ha messo in chiaro gli aspetti di fragilità del marxismo di Benjamin stesso proprio dal punto di vista di un marxismo rigorosamente e dialetticamente inteso, deciso, in primo luogo, a mantener fede alle proprie radici hegeliane. Ciò non è stato compreso da certi denigratori di Adorno (la Brenner, il gruppo di « Alternative », Heissenbüttel) i quali si sono incaponiti a contrapporre un Benjamin rigoroso ad un Adorno decadente e borghese. Questa leggenda è stata presa per buona da non pochi in Italia, secondo il noto costume proprio ai filistei della cultura nostrana ad echeggiare, senza adeguata riflessione, le ultime trovate derivanti dall'esterno, irrigidendole e trasformandole in luoghi comuni da difendere con compunta ostinazione. In Italia, del resto, Benjamin, nonostante l'attuale fastidioso imporsi di una vera e propria benjaminomania, è pressoché sconosciuto: di lui s'ignora il meglio. Circola, da noi, l'idea insostenibile, secondo cui *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* solo perché è forse l'unico libro di questo autore un po' noto all'intellettuale medio italiano, sarebbe il capolavoro di Benjamin, mentre, con tutto il rispetto che indubbiamente merita, è nell'insieme della sua produzione (che annovera cose del livello dello scritto sulla tragedia barocca, di *Einbahnstrasse,* di *Berliner Kindheit*, degli *Städtebilder*, del saggio su Baudelaire, di quelli sulle *Affinità elettive* e su Leskov, per citare solo gli esiti più alti), l'opera più debole. Grottesca è poi la convinzione, espressa da Cacciari e da altri studiosi, secondo cui nell'*Opera d'arte,* punto estremo del pensiero negativo sull'arte (che si collocherebbe al di là e al di sopra della visione critico-estetica di Adorno), si profilerebbe un rovesciamento del

negativo in positivo destinato a trovare nell'estetica tecnologica di Max Bense l'estrema formulazione dell'arte come merce all'interno della cultura borghese ormai votata a morte sicura.

In effetti, al contrario, la visione critico-estetica di Adorno si situa dialetticamente oltre quella di Benjamin che, nell'*Opera d'arte*, giunge quasi a porsi come l'apologeta di una reificazione giustificante se stessa in termini tecnocratico-scientistici. Il « superamento » di Benjamin passa attraverso il rovesciamento operato dalla critica dell'*Aufklärung*, nell'ambito della quale, ridotta a mito, permane il discorso sull'arte (complessivamente gracile e scarsamente dialettico, anche se ricco di sprazzi geniali) del Benjamin dell'*Opera d'arte*. Oltre a questo, va detto che la critica di Adorno al semi-marxismo benjaminiano, condotto da un rigoroso punto di vista hegelo-marxiano, non può non risultare a chi di dialettica sappia qualcosa come ineccepibile. Semmai, si può dire che in Adorno stesso è ravvisabile un'ambiguità di fondo poiché in lui permane, accanto alla consapevolezza della gracilità della posizione benjaminiana (criticata con acume anche da Rolf Tiedemann, che ha messo altresì efficacemente in luce l'infelicità dell'influsso esercitato su Benjamin da Brecht e l'intrinseca povertà del marxismo di costui, fermi restando i di lui meriti, acquisiti in altra sede), anche molto di benjaminiano, proprio nel senso, da lui evidenziato, di un residuo d'immediatezza quasi positivistica cui si contrappone una trascendenza assolutizzata chiusa all'esistente. Anche in Adorno la *negazione determinata* non è sempre operante. Nell'ultimo periodo della sua produzione, pure in lui l'utopia tende a scomparire in una sorta di trascendenza inviolabile e l'invisibile si separa nettamente dal visibile (tanto che l'ultimo Korkheimer, nella sua senile riscoperta e rivalorizzazione della religione, ha potuto parlare, rievocando l'amico scomparso, di una sorta di *teologia negativa*, per la quale la figura in cui la trascendenza inviolabile trova il suo simbolo, Dio, è ciò di cui non si può parlare, l'inesprimibile che soggiace ad ogni espressione). Nell'ultimo Adorno, benjaminianamente, la speranza si sottrae alle determinazioni dell'esistente per irrigidirsi nella propria impossibilità, nella tensione bloccata verso un estremo inconseguibile rovesciamento della disperazione nella sua assoluta negazione. Ciò non toglie, però, nulla alla lucidità delle critiche, temperate dall'affetto e dall'ammirazione per la genialità dell'amico, che Adorno muove al fragile, scarsamente dialettico marxismo di Benjamin. A Benjamin, che collega il materialismo alla teologia, nell'ambito della sua visione della modernità come arcaicità, non preme tanto ricostruire la totalità della società borghese capitalistica, quanto piuttosto scoprirla, sotto la lente, come alcunché di cieco e di confuso, come natura morta. La sua micrologia e il suo frammentismo non hanno mai assimilato completamente la concezione della mediazione universale, che, in Hegel e in Marx, istituisce la totalità. « L'interpretare materialisticamente i fenomeni significava per lui non tanto spiegarli in base al tutto sociale, quanto riferirli immediatamente, nel loro isolamento, a tendenze materiali e a lotte sociali. Sperava così di sfuggire a quell'alienazione e riduzione ad oggetto, nella quale la considerazione del capitalismo in quanto sistema minaccia di assimilarsi appunto al sistema » [59]. In ciò si svela qualcosa d'ingenuo, un privilegiamento dell'immediatezza materiale che

[59] Ibidem, p. 242.

rischia di provocare il divorzio del materialismo da quella dialettica che sola può garantire al materialismo stesso di non irrigidirsi, tradendosi, in una figura e di evitare sia il proprio deformarsi in occulta speculazione sia la regessione a passiva aderenza alla mera empiria.

D'altronde, è questo il prezzo che Benjamin ha pagato per la sua fedeltà ai poveri meschini particolari, alla cui materialità senza orpelli si sentiva affine, e che sono condannati all'oblio dalla tracotanza di quella falsa totalità che esige per sé un culto esclusivo nell'apologetica esaltazione di ciò che è maiuscolo, solenne e pomposo. Il meglio di Benjamin, grazie a cui egli ha potuto giungere a riscoprire aspetti in ombra, opponendosi alla paralisi dell'esperienza, si lega strettamente a certa sua ingenuità teoretica, senza la quale egli, forse, non avrebbe trovato lo scatto necessario a consentire al suo esercizio micrologico di giungere alle acquisizioni che ne fanno un esempio irripetibile.

SAGGISMO ED UTOPIA IN BENJAMIN E IN ADORNO

La dignità incomparabile del saggismo benjaminiano sta, pur nella tristezza che avvolge il suo pensiero, nella cocciuta determinazione a restar fedele alla *promesse du bonheur,* che pervade le sue pagine, rendendolo vicino a quella poesia che in lui non è separata da una linea sicura dalla riflessione filosofica, dalla teoresi. In questo aspetto Adorno riconosce la qualità più preziosa, l'incanto che si sprigiona dalla lezione di Benjamin. Sottraendosi alle secche di qualsiasi procedere classificatorio, rifiutandosi di cristallizzare in un'entità staccata dal tempo la dimensione dell'eternità, acconsentendo alla convinzione di Nietzsche, secondo il quale la verità, ben lungi dall'identificarsi con l'universale atemporale, si prospetta come figura dell'assoluto che risulta soltanto da ciò che è storico, Benjamin non separa il concetto dall'aconcettuale nello sforzo di sussumere il secondo al primo, ma tende a rendere affine questo a quello nell'intento di far sì che il pensiero stesso diventi viva esperienza in funzione di quest'ultima. Il più universale tende in lui a mostrarsi *nel* più individuale, anzi *come il* più individuale. Ciò lo spinge a por l'accento, come sugli aspetti più ricchi di valore, proprio su ciò che l'atteggiamento filosofico tradizionale era solito espungere altezzosamente da sé, per non abbassarsi, cioè sull'*effimero.* L'amore per quest'ultimo lo induce a mostrare come ciò che vi è di più seducente proprio quegli aspetti che rendono fragile e labile l'esistenza. L'ossessione del duraturo e dell'eterno, dettata dall'assillo dell'identità, non lo sfiora. Per lui proprio il caduco è ciò che vale.

« Quel che Benjamin diceva e scriveva — così si esprime Adorno in uno dei passi più suggestivi tra quelli da lui dedicati alla figura dell'amico — suonava come se il pensiero facesse sue le promesse dei libri di favole per l'infanzia, anziché respingerle con la maturità ignominiosa dell'adulto, e così letteralmente che persino l'adempimento reale entra negli orizzonti della conoscenza. La rassegnazione era radicalmente bandita dalla sua topografia filosofica. Chi entrava in consonanza con lui si sentiva come un bambino che scorga attraverso le fessure della porta chiusa la luce dell'albero di natale. Ma la luce, in quanto luce della ragione, prometteva al contempo la verità stessa, non il suo impotente riflesso » [60].

[60] Ibidem, p. 234-235.

In Benjamin, per il quale il ricordo involontario rivestiva un'importanza decisiva, l'infanzia torna a far valere i suoi diritti di contro ad una cattiva maturità che è rassegnazione all'inevitabile. La filosofia speculativa era, secondo la sua visuale, da respingere proprio perché rende omaggio all'inevitabilità del presente così com'è e lo legittima nel suo chiudersi a ciò che gli è altro, facendo propria un'idea di maturità che s'appoggia ad una razionalità divorziata dai sensi e dalla fantasia, nella perdurante giustificata scissione e lacerazione della totalità umana. Da ciò l'inclinazione al passato, il quale però in Benjamin, a differenza che in Proust, sorge proprio dalla dimensione di ciò che si pensava smarrito, e si rifà presente in uno *choc* che spezza l'andamento consuetudinario di un'esperienza che sta congelandosi, manifestandosi in una tensione verso un futuro che non ha trovato attuazione, che è stato tradito dal presente e che resta, per questo medesimo, ancora futuro. In ciò consiste la concezione benjaminiana dell'*utopia infranta*, per la quale lo sforzo di recuperare il passato si traduce nell'impegno a decifrarne i segni, per cogliere in esso la tensione verso un futuro altro rispetto a quello che s'è attuato concretandosi nell'attuale presente. Il passato è la preistoria dell'utopia. In esso sono visibili le cicatrici delle ferite inferte all'utopia dalla *ratio* del dominio. La tensione spezzata nel ricordo, in cui il passato stesso aggredisce il presente, torna a far sprigionare da sé il desiderio che pur tante volte è stato represso e votato al sacrificio. Nel passato, Benjamin si sforza di cogliere i segni del futuro verso cui il passato medesimo, che poi fu deluso, era proteso. La tensione verso il futuro riscaturisce proprio da ciò che è più morto. L'aspirazione alla felicità risorge dalle proprie ceneri, sprigiona la propria energia dalle reliquie del passato. Al *passato prossimo*, annesso al cattivo presente che ha tradito le speranze volte verso un futuro di liberazione, Benjamin contrappone il *passato remoto* e di esso si accanisce a scoprire i segni nel presente stesso al fine di straniarlo da sé.

La catastrofe incombente, di cui il nazismo è stato l'orrendo preavviso, allontana da Benjamin anche il passato più prossimo, rendendoglielo remoto. Nei profili biografici di uomini borghesi tedeschi egli prospetta il suo immediato ieri (il periodo precedente alla svolta del fascismo) quasi come un'era favolosamente lontana che assume i colori dell'arcano, del meraviglioso. La nostalgia della civiltà borghese, ridotta in frantumi dallo stesso sviluppo capitalistico, vibra nelle pagine dell'*Infanzia berlinese*, in cui attraverso le impressioni sensibili e le ritrovate emozioni di Benjamin bambino un intero mondo, quello della colta medio-alta borghesia ebraico-tedesca di Berlino torna a celebrare i suoi fasti. Vissuto in un'epoca di rivolgimenti, Benjamin ha il senso acuto della precarietà, della fragilità dell'esistenza. La delicatezza del vivente è di continuo insidiata e posta sotto minaccia. Ma proprio in ciò che vi è di più labile ed insidiato si celava per Benjamin quanto vi è, nella vita, di più inestimabilmente prezioso. La parte migliore è situata nella zona d'ombra, in quella che di solito viene sempre trascurata. Ciò accomuna Benjamin a Freud e al miglior Brecht, a quello che in certe liriche incomparabili contrappone come bene inestimabile ciò che è misero e piagato al fasto celebrativo dei signori di questo mondo. Il lato in ombra dell'esistenza racchiude in sé il potenziale della liberazione. La speranza s'insedia sui rottami. La tensione verso il futuro è da ritrovare proprio là dove non ci sono che i frantumi di una speranza travolta dal corso delle cose che continua a vibrare nei resti, nei residui, nei tronconi di ciò che fu. La speranza è da estrarre dagli

apparentemente morti frantumi in cui è racchiusa. Le rovine sono la cifra non solo della repressione trionfante, ma anche della speranza. Il futuro, l'utopia che spinge al quale torna a palpitare tra i resti del passato, si riprospetta, confutando il cattivo presente, in ciò che fu, cui fu impedito di essere ciò che voleva diventare. Da ciò lo sforzo di recupero di possibilità soffocate e represse e il riemergere dell'impulso utopico che sembrava votato all'oblio. L'amore per ciò che è stato sopraffatto e distrutto, ma dalle cui macerie torna a brillare di luce intermittente la speranza, si contrappone risolutamente alla prepotenza ed astrattezza del cattivo soggettivismo, al culto dell'*io*, come istanza di dominio, in cui il *sé*, che vibra a contatto dell'*altro - da - sé* confutando la nozione irrigidita d'identità, si deforma. L'individuo, ipostatizzato e ridotto a monade dalla civiltà borghese, si presenta in Benjamin, al di là d'ogni irretimento, come spazio aperto all'alterità, come l'ambito in cui le cose trovano il piano in cui giungere ad esprimere se stesse, in cui la natura stessa cerca di trascendersi nell'immagine utopica di se medesima. Da ciò l'amore di Benjamin per il mondo comunitario delle civiltà pre-capitalistiche, che gli sembra di ritrovare in città come Mosca, Napoli e Marsiglia e di cui il socialismo gli pare garantire il recupero. Il *recupero*, però, in lui, non è *regressione*. Il *ritorno* si sottrae alla *dittatura dell'identico*. Ciò che torna non è l'*antico, ma il nuovo che l'antico aveva promesso e che non è stato ancora adempiuto.* Nostalgia ed utopia tendono a far tutt'uno. Anche per lui, come per Ernst Bloch, si tratta di tornare là dove non siamo mai stati. Nel passato stesso, in ciò che di esso è stato sacrificato, è racchiusa la cifra della speranza. Il *non - ancora* scaturisce proprio da ciò che pare estinto.

L'amore per la fragilità come bene prezioso è ciò che, dell'eredità di Benjamin, Adorno ha maggiormente fatto proprio. Anche in lui il povero misero particolare fa valere i propri diritti contro la cattiva totalità che lo coarta. Adorno, però, che pur tende ad isolare il particolare, non lo separa dalla totalità di cui fa parte. Il particolare si istituisce come esigenza di una totalità altra ponendosi non solo *contro* la totalità ma anche *per* la totalità. Solo in rapporto a questa gli è dato far valere i propri diritti. In ciò Adorno si rivela molto più aderente a Hegel e a Marx di Benjamin, al quale Hegel è rimasto sempre estraneo col risultato che lo stesso marxismo, che il saggista aspirava a far proprio, gli si è deformato, come materialismo non privo di tratti volgari da subordinare ad una visione ancora e sempre, alle radici, teologica. Per Adorno ciò che conta è una *totalità in negativo* da contrapporre alla *cattiva totalità da descrivere*. La prima costituisce l'angolo visuale da cui giudicare la seconda. Nel particolare stesso che si ribella al tutto-falso vibra l'impulso utopico che spinge verso la totalità altra. In questa soggetto ed oggetto dovranno conciliarsi, unendosi senza identificarsi, mentre nella totalità da descivere soggetto ed oggetto sono separati e contrapposti l'uno all'altro. La lezione di Nietzsche, di Freud e dello stesso Benjamin viene inserita da Adorno in un orizzonte hegelo-marxiano. Come in Herbert Marcuse, anche in Adorno, Hegel, Marx e Freud trovano un punto di confluenza nella negazione di un esistente che soffoca, colla sua inadeguatezza non riconosciuta come tale, troppi preziosi aspetti dell'umano, possibilità vitali che chiedono al futuro di potersi liberamente attuare. C'è un potenziale energetico da liberare per far sì che l'esistenza, sottraendosi a ciò che la deforma ed immiserisce, possa esplicare la propria potenziale ricchezza. L'integrità

dell'uomo, nella totale espressione delle sue potenzialità vitali e creative, attualmente represse, è il punto finale che l'impulso utopico proietta davanti a sé. È il marxiano *regno della libertà* che torna a far sentire il suo richiamo, quel regno cui il marxismo corrente, vittima del suo povero spicciolo realismo, che lo subordina alla razionalità capitalistica, ha voltato da un pezzo le spalle. La totalità di-là-da-venire è l'immagine ideale sorgente dalla sfera stessa, materiale, del bisogno inappagato, da quella che per Bloch è la *fame*, dalla quale insorge la *speranza* stessa *nel meglio* di cui si alimenta la volontà di trasformare radicalmente il mondo. Senza la fame-speranza non si dà vero impulso rivoluzionario. Adorno, che molto deve allo hegelo-marxismo tedesco degli anni '20, soprattutto al giovane Lukács, radica l'utopia nella sfera del bisogno, sottraendosi, con ciò, ed anzi contrapponendosi con decisione ad ogni utopismo deteriore. L'utopia deve rifiutarsi di predicare se stessa. Essa è l'anima dell'agire e del pensare rivoluzionario, non un oggetto di contemplazione, chè in tal caso finirebbe, tradendosi irreparabilmente, per reificarsi. Ciò è ben presente nell'Adorno dei *Minima moralia*, mentre lo è molto di meno nella tarda produzione di Adorno dove l'utopia tende ad isolarsi in una sorta di atmosfera rarefatta perdendo il contatto colla sfera concreta materiale del bisogno, col rischio di estenuarsi nell'auto-contemplazione. Ne sono spia il molto minor interesse dell'ultimo Adorno rispetto a quello dei *Minima moralia* per le impurità dell'esperienza e il conseguente isolarsi del pensiero, quasi soddisfatto della propria negatività, il suo appoggiarsi a se medesimo nell'intento quasi di far di sé una costruzione perfetta. Il pericolo della formalizzazione incombe sul pensiero critico-negativo che non deve a nessun patto compiacersi di se medesimo, mantenendo viva una tensione continua, lo slancio verso l'*altro-da-sé*, venendo a mancare i quali la *coscienza infelice* aggiustandosi su se medesima, se non proprio appagata per lo meno compiaciuta di sé, rischia di rovesciarsi nel suo contrario, di diventare paradossalmente essa stessa *coscienza felice*, votandosi, così, alla *falsa co scienza.* Marzio Vacatello, nel suo recente accurato ed utile libro su Adorno, (Th.W. Adorno. *Il rinvio della prassi*, La Nuova Italia, Firenze, 1972) ha fatto bene a valorizzare soprattutto i *Minima moralia* e a prospettarli come il capolavoro di Adorno, anche se non è accettabile l'operazione ch'egli conduce di separare quest'opera dalla *Dialektik der Aufklärung*, cui invece è indissolubilmente legata, per contrapporla addirittura ad essa. Tale operazione, criticamente non sostenibile, si basa su tutta una serie di equivoci che si sono accumulati sul grande libro di Horkheimer e Adorno, da noi, in Italia, dove il tema della razionalità formale astratta non è stato assolutamente capito nella sua attuale essenzialità (col risultato che il povero marxismo italiano inclina oggi al più squallido scientismo, rendendosi subalterno all'ideologia tecnocratica del capitale).

La tensione verso una totalità di - là - da - venire (presente nel giovane Lukács, in Horkheimer, in Adorno e in Herbert Marcuse) tiene vivo costantemente il riferimento a ciò - che - non - c'è come a qualcosa di essenziale. *Ciò - che - non - c'è* non va inteso come *ciò - che - assolutamente - non - c'è*, (chè in tal caso il pensiero critico-negativo degenererebbe in una teologia negativa a sfondo mistico), ma come *ciò - che - ancora - non - c'è*, come *essere - che - ancora - non - è - ciò - che deve - essere*. Ciò che deve essere, nell'essenziale, in contrapposizione ad un'apparenza che pretende di essere ssa medesima abusivamente essenza, in certo qual modo c'è già, come potenzialità sacrificata dal-

l'esistente che attende dal futuro il proprio appagamento. L'esserci già di ciò che ancora non è è il bisogno stesso, divorziandosi dal quale, e soffocando il desiderio, il pensiero si condanna all'accecamento e alla stupidità, lasciandosi invischiare nella falsa coscienza, che sul pensiero medesimo, nell'era dell'alienazione, è una minaccia che di continuo incombe.

Il riferimento a ciò che ancora non è è la fedeltà all'*u-topos*, a ciò che, nell'ambito dell'immediato esserci, in cui è presente come negazione di un esistente che lo nega, non ha luogo. Pur radicata nel concreto, l'utopia non è localizzabile: essa non è in nessun luogo, è alterità sorgente dal desiderio che insorge contro il dominio e la repressione.

TOTALITA' E PRISMATICITA'

Adorno ha mantenuto, pur nell'ambiguità di non pochi suoi tardi scritti, costantemente attivo il suo legame con Hegel e Marx. Abusive sono le interpretazioni che tendono a staccarlo da questi autori per far di lui qualcosa di simile ad un discepolo di Nietzsche o per accostarlo addirittura al pensiero dell'essere contro cui egli ha ingaggiato la più furibonda delle sue battaglie, ravvisando addirittura in Heidegger il proprio principale antagonista. L'originalità di Adorno consiste però nel fatto che egli s'è inserito nell'orizzonte hegelo-marxiano pur restando fedele ad un'inclinazione prismatica di tipo saggistico che lo apparenta a tradizioni culturali del tutto diverse, al moralismo francese e alla riflessione anti-sistematica in cui si esplica un certo pensiero austriaco. Adorno molto deve a Vienna, città nella quale ha a lungo soggiornato per ragioni di studio, come musicista e musicologo, in gioventù.

Adorno partecipa insieme al clima culturale della Germania e a quello della Mitteleuropa. Tale adesione simultanea ha qualcosa di paradossale perché i due ambienti culturali appaiono radicalmente diversi fra di loro e per, certi lati, opposti. Tale diversità si manifesta anche al massimo livello filosofico. La tradizione culturale germanica è dominata dal concetto di totalità, implicante, sul piano dell'esposizione del pensiero, l'esigenza di sistematicità. La Germania filosofica ha essenzialmente fatta propria la tendenza dei greci a superare il contrasto tra l'uno e il molteplice. Tale conciliazione avviene, nella forma più alta, nel pensiero hegeliano, nel quale la *totalità* si presenta come una *molteplicità unitaria.* Nella Mitteleuropa prevale invece la tendenza a lasciare il molteplice a se stesso. Il gusto della varietà, l'amore per il poliedro, il senso dell'impossibilità della ragione di venir a capo dell'inesauribile ricchezza di una realtà, oltretutto ambigua e sfuggente e refrattaria a venir racchiusa entro quadri logici, una buona dose di scetticismo si presentano invece come le caratteristiche più appariscenti della cultura mitteleuropea che trova i suoi centri a Vienna e a Praga. La diversità che presenta la vocazione intellettuale mitteleuropea rispetto a quella germanica è valutabile tenendo a mente l'estraneità della cultura centroeuropea ai tentativi di unificazione del molteplice in sintesi che si vogliono totali. Ciò è provato dal fatto che l'Austria è patria più di saggisti e romanzieri o di romanzieri-saggisti, che di filosofi. Il romanzo implica una concezione pluralistica, « pluristratica » della realtà la quale, in esso, si presenta come qualcosa di « aperto ». La molteplicità è abbandonata a se stessa e, caratterizzata dal relativo, si presenta fondamentalmente come qualcosa che non basta a se stessa, sfuggendo altresì alla presa della ragione ordinatrice. La realtà non è riducibile ad unità, si

sottrae alla presa del concetto. Ogni sforzo teso ad unificarla è destinato a risultare velleitario, frantumandola ulteriormente. I singoli personaggi romanzeschi rappresentano posizioni in sé insufficienti che non riescono ad integrarsi a vicenda. La più alta espressione, nel nostro secolo, di tale relativismo è rappresentata da *L'uomo senza qualità* di Musil. Lo scetticismo, derivante dal senso del disgregarsi d'ogni sforzo unificatore, si accompagna ad una tensione disperata a cogliere un'altra dimensione (quella che Ulrich chiama « l'altra condizione ») nella quale risulta unificabile ciò che, sul piano dell'immanenza, pare consegnato irrimediabilmente alla molteplicità. Da ciò lo sbocco mistico (i « fratelli siamesi »; il « Giardino », il « Regno millenario ») della grande epopea senza conclusioni di Musil.

Adorno sente profondamente, nello stesso tempo, come s'è visto, la propensione al particolare anche minimo all'*infinitamente piccolo* (rilevabile soprattutto nei *Minima moralia*; ed è significativo, come ha posto in evidenza Habermas, che il capovoloro adorniano sia una raccolta di aforismi) e l'esigenza di subordinare le parti al tutto. Il concetto di totalità, che egli ha ricavato soprattutto da *Storia e coscienza di classe* di Lukács e dagli scritti giovanili di Horkheimer tesi a por le basi di una teoria critica della società, si pone in contrasto col gusto *filologico-micrologico* che gli è stato inoculato da Benjamin. Da ciò la tensione fra l'attenzione esclusiva ai particolari e l'esigenza sistematica. Queste due tendenze si pongono in un rapporto dialettico implicante nello stesso tempo fra i poli contrapposti attrazione e repulsione. La totalità si nega nei particolari per riaffermarsi, ma non c'è alcuna riaffermazione del tutto che ne sancisca definitivamente la supremazia. Hegel viene accettato fondamentalmente per la razionalità dialettica da lui fondata, ma, nel contempo, radicalmente problematizzato. Adorno si riferisce al fondatore della dialettica tenendo costantemente presenti le critiche a lui mosse da Kierkegaard, dalla sinistra hegeliana e da Marx, e sforzandosi di correggerlo con Kant. Da ciò trae vita la dialettica negativa adorniana, la quale esclude il sistema senza per altro indulgere alla sua adialettica negazione. In Adorno il sistema contesta se stesso fino a presentarsi come *anti-sistema*. Adorno è legato all'esigenza della totalità, senza la quale la stessa dialettica che pervade di sé lo hegelo-marxismo risulterebbe improponibile. La totalità adorniana, però, non si irrigidisce mai. L'inclinazione micrologica benjaminiana, fatta propria da Adorno, mette continuamente in crisi la tendenza della totalità nel momento in cui questa tende a farsi valere come forma incline a bastare a se stessa. Deriva da ciò la propensione al saggismo che corregge di continuo le pretese sistematiche della filosofia.

Oltreché a Benjamin l'amore per ciò che è piccolo accomuna Adorno ad un autore che egli pure ha dimostrato di non saper valutare adeguatamente, a Musil, cioè (soprattutto al Musil di *Nachlass zu Lebzeiten*). Il rapporto di Adorno con Vienna è un argomento su cui converrà che gli studiosi di quest'autore si soffermino convenientemente in avvenire. L'importanza di Vienna per Adorno è testimoniata da uno scritto intitolato *Wien, nach Ostern 1967 (Vienna, intorno a Pasqua 1967)* compreso nella raccolta *Ohne Leitbild* dedicato a Lotte Tobisch von Labotyn [61]. In questo saggio assai suggestivo Adorno dà espressione alla

[61] Per un approfondimento di questo motivo vedasi: Tito Perlini, *Che cosa ha*

sua nostalgia per la Vienna d'un tempo che così poco simile è a quella d'oggi e che egli cerca invano di ritrovare sul Prater. Ciò che maggiormente sembra resistere a Vienna, pur nella degradazione cui essa è soggetta al pari delle altre metropoli dell'occidente, è il teatro d'opera (la capitale austriaca è sempre, del resto, apparsa ad Adorno come la città musicale per eccellenza). Nella conferenza *Concezione di un teatro d'opera viennese*, egli, pur considerando improbabile una rinascita in generale del teatro d'opera (afflitto oggi da impreparazione e impoverito dalla *routine*) insiste nel prospettare l'immagine di un tempio operistico in grado di perdurare, resistendo all'avversità dei tempi. In un momento in cui sono di moda i festival che sottopongono la musica ad un'arida compiutezza tecnica esplicantesi come *barbarie della perfezione*, il compito precipuo del teatro viennese gli sembra quello di custodire l'eredità del passato, curando il repertorio in modo da evitare d'indulgere ad un gusto archeologico.

Adorno è sempre stato attratto dalla magia dello spettacolo. Egli, del resto, si pone di fronte alla stessa realtà quotidiana coll'attitudine di chi gode assistendo ad uno spettacolo (ciò si rende evidente nelle *cose viste*, comprese in *Ohne Leitbild*). Tale inclinazione è particolarmente visibile nei frammenti sul teatro, nei quali Adorno ha cercato di dar vita ad una sorta di storia naturale dello stesso sul tipo di quelle raffigurazioni diffuse in Francia negli anni '30 dello scorso secolo col nome di *fisiologie*, soffermandosi sulle parti che compongono l'edificio del teatro sul palcoscenico, sulla platea, sui palchi, sul loggione, sulla sala, sul *foyer*. Ne risulta l'immagine di un vero e proprio tempio della civiltà borghese, nel quale il culto estetico si sostituisce ai riti religiosi [62].

L'amore per lo spettacolo è avvertibile in Adorno nel suo stesso modo di scrivere, nel suo dar vita ad una saggistica movimentata, che cela indubbiamente in sé molto di drammatico.

« GRANDIOSITA' » E BARBARIE

La nostalgia per la Vienna di un tempo, connessa strettamente al suo gusto per lo spettacolo, fa tutt'uno in Adorno coll'inclinazione a respingere, nella valorizzazione delle minuzie e della complessità del particolare in quanto tale, l'ossessione del grandioso, di un cattivo barocchismo (ben diverso dal barocco viennese) che egli constatava prevalente nella cultura germanica del periodo guglielmino. Viva è stata sempre in Adorno l'insofferenza per la grandiosità intenzionale, per il celebrativo, per tutto ciò che tende al *monumentale*. Ciò lo ha indotto a diffidare anche di quel romanticismo che pure era assai affine alla sua sensibilità. La sua battaglia contro gli eccessi tardo-romantici, da cui tendeva a scindere il meglio del decadentismo (rifiutandosi al plateale rifiuto anti-dialettico dell'irrazionalismo, operato, con spirito inquisitoriale, da Lukács nella *Distruzione della ragione*), è stata costante ed accanita. Verso lo stesso

veramente detto Adorno, Ubaldini, Roma, 1973 (capitolo 2 - Formazione, pp. 17-45).

62 Per una più diffusa trattazione del rapporto fra Adorno e il teatro, vedasi: Tito Perlini, *Infanzia e felicità in Adorno*, in « Comunità », a. XXIV, nn. 161-162, 1970, apparso poi anche in « Psicoterapia e scienze umane », nn. 13-14, genn.-giugno 1970.

espressionismo, nel cui clima pure s'era formato, egli ha mostrato di nutrire serie riserve di fondo. Nel tardo romanticismo, incline al grandioso o stemperantesi nell'estenuazione crepuscolare, in una oscillazione tipica del disorientamento piccolo-borghese nell'era che ha visto il disfacimento della civiltà borghese nel crescente appiattimento promosso dal capitalismo, egli ha sempre fiutato la presenza del *Kitsch*. Nel tardo romanticismo Adorno coglie la preistoria dell'industria culturale. Al grandioso, coltivato da quest'ultima come iper-compensazione per gli individui frustrati e repressi dal capitale, egli ha contrapposto il gusto della miniatura, l'alessandrinismo, il rifiuto del maiuscolo, di ogni forma possibile di rettorica del sublime. Il meglio del decadentismo e dell'avanguardia è ciò che egli ha contrapposto al *Kitsch*, svelandone la falsità nella celebrazione di quel falso positivo, la denuncia appassionata dell'occulta negatività del quale egli ha ritrovato soprattutto nella grande *musica nuova*, al centro della quale si situa la figura di Schönberg.

L'amore per l'infinitamente piccolo è dettato in primo luogo da un impulso di ribellione nei confronti della repressione che condanna gli individui a ridursi a mere ombre. Il grandioso è l'apologia della falsa totalità. In esso il sistema riesce a presentarsi con una veste che lo rende, agli occhi dei singoli frustrati, alcunché di seducente. Nel grandioso i singoli repressi, alla ricerca di un iper-compensazione, tendono a proiettare i loro desideri frustrati.

Horkheimer, nell'*Eclissi della ragione*, ha messo in evidenza come, nell'ambito della *cultura di massa*, il « superuomo » non sia che una proiezione delle masse oppresse, King Kong più che Cesare Borgia. Il fascino ipnotico che emana dai falsi superuomini, di cui Hitler rappresenta l'incarnazione suprema, va riconosciuto in uno stile di comportamento istrionico nel quale gli individui-ombra, resi incapaci di ogni spontaneità creativa, credono di cogliere il segreto di ciò che dovrebbe sottrarli alla miseria e garantire loro il successo. In ciò si cela il più micidiale degli inganni, poiché in tal modo i singoli riescono solo ad aggravare, fino a renderla irreparabile, la loro schiavitù. Repressi, ed impediti ad evadere dalla loro condizione, pur nel persistere del sogno d'evasione alimentato dalla cultura di massa, i singoli cercano una sublimazione che possa compensarli del sacrificio cui è stata condannata la loro vita.

L'industria culturale addomestica anche tale disagio fornendo agli individui mutilati il farmaco costituito dall'ideologia della *grande individualità*, della *personalità vittoriosa* nel suo confronto col mondo. La peggiore ciarlataneria viene così favorita come risibile simulacro della grandezza. I grandi individui, idoli delle masse, non sono ciò che si pretende siano, cioè « grandi » e non sono, per giunta, nemmeno individui: sono solo prodotti della pubblicità, insignificanti appendici delle loro immagini fotografiche. La compensazione così garantita agli individui perpetua proprio ciò che promette di togliere: la supina accettazione della mortificazione generalizzata.

Nella cultura tedesca a cavallo dei due secoli il tardo romanticismo ha favorito l'imporsi di temi su cui poi si getterà la letteratura del Terzo Reich nella sua esaltazione della *grande personalità*, dell'*uomo del destino* espressione della comunità organica del popolo, la cui forza deriva dall'oscuro suo contatto colla sfera di una natura esaltata come irrazionalità radicale, alla quale i sudditi terrorizzati del capitale sognano di regredire. Culto della grande personalità e mistica del *Blut und Boden* si richiamano e si alimentano a vicenda. Il grandioso viene celebrato

come esaltazione di quella *comunità popolare*, il desiderio di tornare alla quale è spia di una ribellione al capitale ritorta su se stessa e rovesciata nel proprio contrario. Il *Kitsch* è alimentato dall'impotenza che, vaneggiando, sogna di mistici « ritorni » e confonde la liberazione con la regressione, ponendo, empiamente, la cecità del passato al posto di quel futuro che potrebbe anche, se assunto come dimensione primaria, consentire un recupero almeno parziale di ciò che nel passato è stato sacrificato.

Il trionfo del *Kitsch* è quel cinema nazista, di cui Kracauer ha saputo avvertire i segni premonitori in aspetti inclini al grandioso e all'effettistico presenti in certi films tedeschi del periodo pre-hitleriano (vedi l'amore per le « grandi masse » da muovere su sfondi scenografici di sicuro effetto, che sono rilevabili in certe pellicole di Lang, ad esempio in *Metropolis*). L'apoteosi del *Kitsch*, deciso a proporsi come modello di vita esemplare, come garanzia di una nuova « moralità » collettiva, è l'adunata delle camicie brune di Norimberga, la quale, di per sé, è stata un'opera grandiosa di regìa. Filmando quest'adunanza mistico-guerriera e rivestendola di lenocini spettacolari, l'ineffabile Leni Riefensthal, resa nota in seguito alla sua celebrazione delle Olimpiadi nazista di Berlino, ci ha fornito una delle esemplificazioni più impressionanti di ciò che la volgarità di massa (resa tale dalla degradazione cui i singoli e i gruppi sono costretti dal potere) intende per epica grandiosità. Ciò che più colpisce nel demenziale apparato organizzativo-spettacolare messo in moto dagli impresari del regime è l'ostentata mimesi della spontaneità, di un fresco rude cameratismo (atroce parodia dei valori collettivi) nell'illibertà totale, nella subordinazione cadaverica dei singoli, ridotti a mere pedine, al meccanismo del potere che celebra i suoi fasti, convincendo gli individui schiacciati a trovare una bieca parvenza di felicità nella libidine d'asservimento, nel feticismo di un apparato industriale-militare di dominio integrale, nel masochismo imposto ai singoli stessi atomizzati (e spinti dal terrore, nel loro isolamento, di venir perseguitati, a far tutt'uno colla cecità di un collettivo coatto) come dovere, come segno di moralità e patriottismo. L'esibizione del cameratismo, della vita all'aria aperta nella riscoperta grottescamente paganeggiante di presunti « valori naturali » trova il suo sbocco proprio in ciò che smentisce e riduce violentemente a zero qualsiasi tensione verso la spontaneità, cioè nell'ossessione delle parate a ranghi serrati, nella marcia compatta dei plotoni all'ombra dei gagliardetti, nel culto mortuario degli altari e dei sacrari. Tutto ciò si traduce in una ricerca di effetti suggestivi mirante a comporsi in una forma rigida, in un *ordine* rigorosamente *geometrico*. Le masse umane, ridotte a mero materiale, sono mobilitate e manovrate per ottenere per mezzo loro perfette geometrie. Nell'assillo di un ordine, grazie al quale ogni tensione dovrebbe sparire in una fusione che si esige sia totale e dissolversi in una mistica collettiva al servizio della produzione, nello sfruttamento che si vorrebbe integrale e « razionale » della forza-lavoro, in una mobilitazione generale sotto l'insegna della più stretta congiunzione di industria e forze armate, si cela il terrore totalitario. Di questo, l'ossessione delle geometrie perfette è la spia infallibile.

La tensione al grandioso, non resistendo a se stessa, mira, nel terrore totalitario, a placarsi nel gusto per le geometrie inappuntabili, l'adesione al cui ordine rigido mortuario assume una caratterizzazione mistica, svelandosi come oscura volontà di por riparo a un disagio diven-

tato insopportabile, come una re-insorgenza dell'impulso di morte. L'ordine geometrico, che è il sogno del capitalismo vanamente tendente alla propria piena integrale razionalizzazione nella fine di ogni conflitto, nella pace perpetua, fa sorgere da sé proprio ciò che vorrebbe aver rimosso per sempre, cioè tensioni violente e contraddizioni non controllabili di segno auto-distruttivo, volte verso la catastrofe. Il sogno del Reich millenario durato dodici anni ha trovato il suo sbocco, coltivando il folle vagheggiamento di un assetto armonico definitivo, nel disastro bellico e nella catastrofe della Germania. Già prima che la tensione al grandioso si svelasse nella sua distruttività, nell'ordine folle del nazismo destinato a rovesciarsi in caos, però, l'ossessione che spinge al *grande formato* aveva in sé, secondo Adorno, elementi fortemente sospetti. C'è, a prescindere dagli esiti in cui sbocca, una barbarie insita nel culto del grande formato in quanto tale. È per questo che Adorno, pur segretamente amandolo, ha accusato Wagner di inclinazione alla barbarie nel saggio molto duro scritto su di lui, che si riallaccia alla famosa stroncatura di Nietzsche il quale aveva fiutato nel musicista e nell'alone quasi religioso creatosi intorno a lui (il culto di Bayreuth) la presenza del *Kitsch*. Quest'ultimo è in agguato costantemente là dove tende a farsi valere la seduzione del sublime, dell'ineffabile, la tensione verso qualcosa di alto e di non ben definibile, nel quale si cerca un illusorio riscatto alle bassure in cui giace la propria vita presente. Il *Kitsch* attrae i singoli frustrati proprio perché promette loro una fallace, ma narcotica compensazione che consenta loro di tirar avanti alla meglio. Il grandioso viene esaltato proprio là dove domina la meschinità. La paranoia dei singoli frustrati cerca una consolazione alla dura pesante rassegnazione loro imposta e fa sì che l'inganno che permette tale opera di lenimento di ferite, che in effetti sono immedicabili, sia scambiato per verità. Questa viene posta in alto, fra le nuvole, non si capisce bene dove, comunque sempre ben al di sopra delle teste degli uomini, completamente al di fuori della loro portata. Lo spiritualismo misticheggiante, che il *Kitsch* ha mostrato a lungo di prediligere, prima di convertirsi all'attuale cinismo « demistificatore » ed « illuministico » (a base di sesso e di violenza), che « rischiarando » acceca completamente, s'è svelato a conti fatti come l'ideologia dell'obbedienza. La rettorica spiritualistica s'addice agli atomi in uniforme, alle pedine dell'apparato militare cui ricorre, per affermarsi attraverso la violenza bellica, un capitalismo da rapina.

Il delirio neo-classico mirante al monumentale, cui s'è abbandonata la decadenza borghese (e che s'è propagato alla Russia staliniana, goffa imitatrice di un'inesistente grande borghesia del passato, precedente alla fase della sua involuzione), svela ora la disperata tendenza alla regressione di una civiltà condannata che, per sottrarsi alla morte, s'è, nella sua reazione auto-distruttiva, consegnata in braccio proprio alla morte. Il meglio dell'arte contemporanea, nelle sue varie forme espressive, si consegna significativamente o ad un'estrema brevità e concisione, mirando ad un massimo di forza concentrata e di densità, o mira, affidandosi a progetti votati all'impossibilità, allo sterminato, a ciò che non può avere in nessun caso una conclusione (certe opere, fra le più alte nel Novecento, erano pre-destinate ad interrompersi senza giungere al proprio compimento, restando allo stadio del frammento anche se di proporzioni enormi). Il rifiuto dell'*opera compiuta* è vivissimo nell'arte contemporanea. La completezza, di cui si diffida profondamente, viene

quasi avvertita, di per sé, come *apologia dell'esistente*. Un vecchio motivo dell'avanguardia, fatto proprio da Adorno sia pur con cautela critica, è che l'opera d'arte, nell'era della degradazione, deve sottoporre a frustrazione la propria stessa esigenza verso la forma conclusa, negandosi ad essa per non soggiacere alla tentazione di abbellire l'ignominia e di renderla, in tal modo, in certo senso, accettabile. La lunghezza e l'estensione sembrano essere ammesse dall'arte contemporanea, che preferisce comunque votarsi al minuscolo, solo se esse non pervengono alla compiutezza, solo se restano invischiate nell'informe che fa di ciò in cui esse si concretano dei giganteschi frammenti, rovine di enormi progetti andati a male per la loro stessa, intrinseca e radicale, impossibilità.

L'esaltazione del grandioso è messa al bando, come complicità colla repressione, in un'epoca che, in nome del grandioso e del sublime, ha visto consumarsi i peggiori misfatti. Un musicista come Mahler, amatissimo da Adorno, sembra mettersi in contrasto con quanto ora affermato e situarsi agli antipodi rispetto alle inclinazioni adorniane. Ma ciò vale solo in apparenza. In effetti, in Mahler prevale un atteggiamento che lo induce a mimare ciò da cui aborre. Mahler fa, sì, suo il *Kitsch*, ma per riqualificarlo intimamente. Mima, insieme all'orrore, il *Kitsch* che ne è il riflesso nell'intento non di glorificare il grandioso, ma di porsi dalla parte delle sue vittime, privilegiando, contro il vincitore, gli inermi, presentando il culto di ciò che ha dimensioni maestose come qualcosa di strettamente legato al trionfo della reificazione e della falsa coscienza. La totalità, che, nelle composizioni di Mahler, si presenta, con apparente impudicizia, nella mimesi del cattivo gusto, come monumentalità, assume una connotazione ironica. Essa è il falso che racchiude in sé e reprime i singoli, vittime votate a oscuri riti sacrificali. Mahler, il quale, al pari di Kafka, s'è mostrato in grado di presagire l'orrore nazista, si pone dalla parte dei particolari contro il tutto che li opprime. La costruzione dell'insieme è resa precaria da continue insorgenze di motivi che si pongono contro la logica del tutto che sui particolari, disprezzati in quanto tali, mirerebbe a prevalere. Squarci lirici, d'estrema intensità, spezzano il quadro coattivo di una costruzione che vorrebbe imporre lo stile manierato che le è proprio allo stesso impulso espressivo. Mahler mima il grandioso (su cui ha saputo riconoscere l'impronta dell'orrore imperante) solo per confutarlo, preferendo ad esso ciò che è piccolo ed oscuro e che, dal punto di vista della totalità, potrebbe risultare non percepibile. In lui prevale la strenua fedeltà a ciò che soccombe. Mahler assume su di sé risolutamente il *Kitsch* e lo riscatta. Il casuale, l'assolutamente accidentale irrompe nel discorso confutando ogni finalismo.

Il grandioso può riaffacciarsi nell'arte contemporanea solo assumendo una colorazione ironica. Ironica per eccellenza è l'inclinazione, da lui più volte ostentata, di Thomas Mann a privilegiare il *grande formato*. Mann, che pure è immerso fino al collo nella crisi novecentesca, gode a fingere di fronte a se stesso di essere un autore di quell'ottocento, amante delle grandi dimensioni, per il quale egli nutre, con una buona dose d'ambivalenza, un affetto ironico. La nostalgia per una grande borghesia scomparsa, che egli, idealizzandola, contrappone alla borghesia decadente del suo tempo incapace di mantenersi fedele al meglio della sua stessa cultura, lo induce a far di sé, in un gioco che lo difende da un'intima contraddittorietà impedita dall'ironia a sboccare in distrut-

tività, una sorta di *borghese immaginario*. Egli è l'*artista* che mima il *borghese* per impedire che in se medesimo il contrasto fra arte e vita sfoci nella tragedia. L'ottocento borghese, cui ironicamente aderisce, è per lui il baluardo che lo difende dalla crisi in cui s'immerge con la precisa volontà di non farsene travolgere. Il « borghesismo » da lui trasfigurato, elevato a mitico paradigma ideale, è lo schermo atto a proteggerlo dall'irrompere di quel nichilismo da cui pure si sente attratto, come è attratto dal pensiero di Nietzsche cui la figura egli, amando questo autore, ma avvertendone altresì i pericoli, avvolge delle più prudenti e scaltre riserve. Da ciò l'oscillazione continua, ambivalente ed ironica, di Mann, fra *tradizione* ed *avanguardia* e la sua propensione alla *parodia*. Molto dell'ambivalente amore per una scomparsa grande borghese idealizzata dal ricordo, connesso all'avversione radicale per la borghesia decadente, degradatasi nell'ambito della civiltà di massa, s'è trasmessa da Mann ad Adorno, che di Mann stesso è stato il consulente per la parte musicale del *Doktor Faustus*.

La monumentalità può venir recuperata dall'arte contemporanea non adulterata solo in chiave ironico-parodistica. Connesso al rifiuto di una monumentalità seriosamente considerata (la quale è avvertita dal gusto novecentesco come involontariamente comica e può venir pertanto utilizzata solo sul piano della parodia e del grottesco) è l'avversione per l'ornamento. Il prevalere della decorazione ha in sé qualcosa di totalitario poiché riduce i particolari ad elemento accessorio di una totalità che s'appaga della grandiosità di cui s'ammanta, la quale può esser colta solo in una *veduta d'insieme* secondo un'inclinazione che esalta il tutto a scapito delle parti. Adorno ha tratto non poco dall'avversione di Adolf Loos per l'ornamento. L'architetto Loos aveva fiutato nel lussureggiante incremento di quest'ultimo qualcosa di oscuro e di folle, il trionfo della repressione, il crescere e svilupparsi di tendenze che sarebbero esplose, al culmine del processo di civilizzazione, nella barbarie. Significativo è il suo aver posto in rapporto l'*ornamento* al *delitto*. L'ossessione del *Liberty* cela in sé impulsi auto-distruttivi. Non è un caso che il *Liberty* abbia trovato gran parte della sua applicazione e le sue più tipiche espressioni, oltre che in pomposi palazzi pubblici e di rappresentanza e in case signorili, nei cimiteri. L'impulso di morte s'esalta nella selva oscura di una proliferante sfrenata decorazione. L'ornamento è il sintomo di un'oscura malattia che corrode il tessuto della civiltà. L'ossessione di una grandiosità di rappresentanza va di pari passo coll'alienazione trionfante che rende estranei a se medesimi, non solo gli uomini, ma anche gli oggetti, i quali sembrano quasi perdere il legame coll'uso cui sono destinati. Permanendo la follia ornamentale, le case non sono più case, ma templi eretti ad un Dio che non c'è, simboli di una religione inesistente che testimonia della nostalgia del sacro nel mondo dissacrato e di un'impotente ribellione alla massificazione incipiente e all'appiattimento che induce alla regressione. Una sorta di ossessione feudale impregna di sé la borghesia decadente, la cui coscienza scissa e lacerata sogna, proprio nel momento del suo sfacelo, di esser simile all'aristocrazia, di cui prese il posto, nei tempi d'oro in cui il suo potere sulla società e il suo prestigio erano ancora ben vivi. L'impulso regressivo spinge verso un impossibile ritorno allo stadio di civiltà pre-capitalistiche (ritorno che la prassi stessa della borghesia, in conflitto coi suoi desideri impotenti, vota all'impossibilità). Terrorizzata alla prospettiva della propria fine, priva ormai di avvenire, la bor-

ghesia, per sfuggire alla propria morte, le si consegna nel momento stesso in cui si concede al moto che la spinge verso la regressione. Di tale regressione il fascismo, apportatore di catastrofe, è stato l'orrenda realizzazione.

Adorno condivide l'avversione di Loos per l'ornamento. Non per questo egli però si induce a celebrare come positiva la sua sparizione. Il razionalismo e il funzionalismo architettonico, se danno prova di saper smascherare l'ornamento come falsità, non per questo acquisiscono il diritto ad affermarsi « veri » se non nel senso che la loro pretesa « verità » finisce per coincidere con quella non-vera verità fattuale, cieca irriflessa immediatezza, di cui sono la brutale, cinica e diretta, apologia. L'*Aufklärung*, ancora una volta, si rovescia compromettendo la parte migliore di sé, l'istanza stessa che spinge verso la liberazione. Lo svelamento sfocia nel culto dell'evidenza che emana dal nudo potere che non ha più bisogno di coperture ideologiche perché è esso stesso l'ideologia di se medesimo. L'ornamento, sparendo, lascia nudo ciò di cui era la copertura. L'ignominia, prima nascosta (la strapotenza del dominio sugli uomini che diventa mera neutra fattualità), si fa evidente. Viene abolito, come falso, il velo ma non ciò che il velo stesso riteneva, perché negativo, di dover nascondere. Con l'ideologia viene liquidato anche quel qualcosa che nella cattiva coscienza, che la spingeva a coprire e a celare, tradiva la presenza, sia pur in veste deformata, del desiderio tendente al diverso e al meglio. La disideologizzazione non è liberazione se la fine delle ideologie coincide con la strapotenza dell'esistente, il quale, delle ideologie stesse, ritiene ormai di poter fare a meno, deciso ad esibirsi cinicamente, nella sua immediatezza, per quel che è. Tali considerazioni hanno indotto Adorno ad avversare, in campo architettonico, Gropius e il *Bauhaus* e, in campo musicale, Hindemith e la *Gebrauchs-musik*.

L'ornamento sta all'asettico stile « funzionale » dell'architettura razionale come la civiltà borghese nella fase della sua decadenza sta alla civiltà di massa in cui si esplica il processo del tardo capitalismo verso la propria razionalizzazione ed organizzazione. La paura della civiltà di massa, unita ad un oscuro rimorso, contrassegna di sé, in un cupo gioco di ombre premonitrici, la decadenza borghese. Dal fondo dell'inconscio della borghesia, che si sente condannata alla fine, irrompono alla luce i mostri che la borghesia stessa, ormai impotente a farlo davvero, si sforza di esorcizzare.

In qualsiasi forma l'impulso alla regressione è minato da un equivoco fondamentale, che consiste nella fede cieca in un'originarietà vergine ed intatta che si tratterebbe solo, liberandola dagli strati di ciò che ad essa storicamente s'è sovrapposto deformandola, di riportare alla luce per garantire con ciò, automaticamente, la salvezza. Il passato, in quanto ha in sé di irriscattato, viene messo al posto di quel futuro altro - dal - presente che solo potrebbe riscattarlo. Nel culto bigotto di ciò che è più antico (spacciato per assoluta autenticità) si cela il richiamo della morte, la quale trova la sua cupa esaltazione nella coazione esercitata dall'irrigidito principio d'identità che la regressione, come ritorno all'originario, mira a ripristinare assolutamente contro tutto ciò che mostra in modo salutare d'insidiarlo. Nel passato idolatrato il cattivo presente celebra se stesso nei suoi aspetti peggiori, smarrendo ogni possibilità di riscattarsi col trascendersi verso l'altro - da - sé. Il passato verso cui tende l'impulso

regressivo è l'illibertà del presente resa assoluta, irrimediabile. La regressione, credendo di liberarsi dal male del presente, lo potenzia fino a renderlo irriscattabile. Il presente si sblocca in sé e, privilegiando nel passato proprio ciò su cui ha impazzato la furia di devastazione del sacrificio, fomenta l'empietà verso il passato stesso che crede di amare, rifiutandosi di cogliere in esso i segni di quell'utopia i cui impulsi fino ad oggi sono stati soffocati. La vera « origine » da conquistare non si situa in un passato remotissimo, ma nel futuro. L'umanità non ha smarrito l'immagine ideale di sé, che si pretende sia stata realtà piena nello stadio mitico dei primordi, ma deve *ancora* realizzare se stessa. La sua essenza stessa è di là - da - venire e potrà dispiegarsi in pieno solamente quando a tutte le potenzialità dell'umano sarà stato aperto il varco per manifestarsi ed attuarsi pienamente. L'essere stesso dell'uomo è un non-ancora. La tensione verso il *noch-nicht-Sein* è l'elemento che accomuna i pensatori critico-dialettico-negativi alla filosofia di Ernst Bloch, alla quale Adorno, pur discostandosi da essa in non pochi e certo non inessenziali aspetti, ha reso omaggio, palesando così il suo debito di gratitudine. L'*utopia* si situa agli antipodi del *mito* che celebra, nel suo odio per l'emergenza del diverso, il sempre-eguale e, con esso, la coazione esercitata dal principio d'identità che provoca e fomenta, in una sorta di oscura fatalità, la colpevolezza universale. L'utopia, volendo la riconciliazione di ciò che nel mito trova il proprio inganno e il riscatto del mito stesso liberato dalla coazione di cui è vittima, si pone risolutamente contro ogni mitologia. Sacrilega in quest'ultima esso giudica la superstizione di voler dare un volto antico a ciò che dovrebbe essere altro dall'esistente, diverso e nuovo, riportando l'altro al sempre-eguale, all'identico. Non l'*antico* è da far risorgere, ma il *nuovo dell'antico*. Ciò risulta possibile solo se ci si china sul passato da una prospettiva intenzionante il futuro. È il futuro che deve, smentendo le pretese del presente, illuminare il passato e non viceversa.

Il naturalismo estetizzante che sogna di mitici ritorni ad un passato idolatrato come bene perduto da riconquistare è, senza saperlo, apologia di quella fatalità che ha votato il passato stesso al sacrificio. La fuga dal presente è il contrario della sua effettiva negazione, poiché soffoca quella ribellione contro la fatalità del sacrificio che fa tutt'uno col riemergere, al di là di ogni frustrazione, del desiderio, dell'impulso che spinge verso l'appagamento di questo nel futuro. L'ornamento è falsa natura. In ciò esso svela la sua tendenza alla regressione, che, esaltando, con quello che considera natura, il sacrificio, cui la natura da sempre è stata sottoposta, ne oscura fin anche il ricordo. L'ossessione decorativo-ornamentale (col connesso amore per le imponenti coreografie e scenografie, per le masse inquadrate in cerimonie tendenti ad assurde stilizzazioni geometriche, nelle quali — nel colmo dell'orrore totalitario — l'individuo, in quanto tale, è ridotto, esso stesso, a mero elemento decorativo) ha trovato la propria esaltazione, i propri macabri fasti nel fascismo, in cui s'è affermata una sorta di ossessione neo-barocca tendente ad un magniloquente di maniera. Nel fascismo, il *Kitsch* ha svelato appieno la sua intima vocazione criminale. Il fascismo smaschera, col *Kitsch*, la stessa industria culturale che di quest'ultimo rappresenta il trionfo totalitario.

Recentemente, in occasione delle ultime sciagurate Olimpiadi di Monaco (il cui esito macabro ha smascherato il carattere di falsità insito

nell'industria dello sport), Leni Riefensthal ha avuto il buon gusto di lamentarsi dell'aridità e disumanità delle manifestazioni sportive di oggi, rimpiangendo il sano entusiasmo, il cameratismo, la solidarietà, gli autentici valori umani e sentimentali, il calore cordiale, il « romanticismo » delle Olimpiadi di Hitler da lei stessa celebrate filmicamente in un'orgia di tripudio neo-paganeggiante. La brava donna ha, per certi versi, senz'altro ragione. Non c'è dubbio che le Olimpiadi naziste di Berlino fossero più « umane », « calde », « cordiali », « suggestive » di quelle asettiche che vengono celebrate oggi, le quali sono dominate dall'assillo tecnico del « record » e si basano su un addestramento che rende gli atleti simili a macchine da condurre al massimo del rendimento. Lo scientismo che oggi, nel capitalismo organizzato, domina, insieme a tutto il resto, anche lo sport (espressione fra le più vistose dell'industria del consenso che mira ad irretire a sé, nel falso, la coscienza), non era certo presente, nella sua attuale livida evidenza, nelle Olimpiadi del '38, esaltate da Leni Riefensthal per il loro « romanticismo », per la loro neo-barocca coralità. Ciò che la nostalgia della Riefensthal si inibisce di comprendere è solo questo (ed è purtroppo qualcosa di tragicamente essenziale): che il barocco che ella, intendendolo come autenticità, contrappone all'orrore della tecnologia, era qualcosa di totalmente falso, un micidiale inganno, essendo proprio al servizio della tecnologia stessa, asservita al dominio, che oggi, di esso, non ha più bisogno e l'ha destinato pertanto alla spazzatura come orpello inutile. Questo è l'equivoco cui soggiacciono i nostalgici dei sani caldi « valori umani ». Tale *quid pro quo* denuncia in chi ne è vittima la presenza di un vero abisso di falsa coscienza. Di tale falsa coscienza è impregnata la cineasta cara al Führer, che, recentemente, una disinvolta scrittrice americana ha avuto l'impudenza di rivalutare.

L'ossessione tardo-romantica della solennità neo-barocca è spia, in quanto tale, di falsa coscienza. L'« umano », che essa celebra nella sua pretesa autenticità, contrapponendolo, secondo il solito equivoco dell'anti-capitalismo reazionario (destinato a rivelarsi apologia del capitalismo stesso nell'auspicio della fine della « massificazione » identificata colla democrazia), alla disumanità della macchina, non è che la maschera seducente ingannevole di ciò che alle radici lo nega. L'ossessione neo-barocca mira ad abbellire la brutalità capitalistica, per nasconderla allo sguardo dei sudditi terrorizzati, spacciandola per il contrario di ciò che è e quindi dandole la possibilità di manifestarsi indisturbata.

Nel *Kitsch* esaltante, in un romanticismo da parata, i fasti epici sprigionantisi dalla grandiosità barocca, la piccola borghesia frustrata, massa di manovra del potere teso a rendersi totalitario, ha ravvisato la celebrazione dei « valori » da essa coltivati. Il privilegiamento del *Kitsch* ha fatto, nel fascismo, tutt'uno coll'avversione per la cultura non ancora sussunta dall'industria e colla sua irosa persecuzione. Da sempre l'amore per il *Kitsch* è la vendetta di coloro che si sentono esclusi dalla cultura. Il *Kitsch*, nel culto dei suoi devoti, trasuda risentimento. Ciò che soprattutto spinge ad esso è la rancorosità di chi si sente tagliato fuori dai valori dominanti di cui deve subire solo il peso, senza goderne i privilegi. L'odio dell'escluso si rivolge non a ciò che provoca la sua esclusione dalla cultura, ma alla cultura stessa. Il potere, invece, che è responsabile del male, viene idolatrato. Con esso il suddito frustrato e risentito mira addirittura ad identificarsi. Tipica di tale risentimento che si risolve in follia masochistica è la situazione in cui vengono ido-

leggiati i cascami della cultura quasi questi fossero una sorta di cultura sana da contrapporre alla cultura ancora non adulterata, la quale, al contrario, viene bollata a fuoco come « cultura degenerata ». Il *Kitsch* è una sorta di cultura *pour les pauvres*, mirante a lenire le loro frustrazioni proprio per rendere irrimediabile il loro stato di schiavitù. Nell'infuriare del *Kitsch* si consuma la vendetta culturale dei frustrati. Nulla vi è di più livido dell'odio del semi-intellettuale per l'intellettuale ancora non del tutto asservito, il quale viene perseguitato quasi fosse lui, in quanto tale, e non il potere, a produrre esclusioni e frustrazioni. Figure bieche di intellettuali falliti diventati persecutori di intellettuali come Goebbels e Zdanov appartengono alla genia dei ribelli mancati i quali tendono ad identificarsi col potere proprio per diventare gli aguzzini di coloro per i quali provano invidia. L'odio per la cultura contemporanea, la quale sarebbe morbosa, decadente, nichilistica, « disumana », vagheggiando, nel suo bieco delirio, sacre palingenesi, restaurazioni, ritorni di antichi valori scomparsi (l'inclinazione ai quali è di per sé forcaiola), favorisce, in nome di un'altra mitica cultura che sarebbe sana e radicata nel popolo, nella comunità, nella razza, il rovesciamento della cultura nel proprio cieco contrario. Nello stesso idealismo rettorico di cui si nutre il *Kitsch* è latente l'affermarsi della barbarie. La « positività » che si contrappone al nichilismo sostenendo di voler difendere la cultura occidentale dai pericoli interni ed esterni che la minaccerebbero, conduce alle persecuzioni poliziesche e ai campi di sterminio. La lotta contro le pretese perversioni della cultura, la quale sarebbe lontana, nella sua gelida disumana aristocraticità, dal sano calore della gente comune, è la massima delle perversioni foriera solo di guasti difficilmente riparabili, di veri e propri disastri. Le lamentele contro il disfattismo della cultura contemporanea (soprattutto contro l'arte cosiddetta « degenerata ») hanno trovato espressione in tutti coloro che delle tendenze paggiori del nostro tempo si sono fatti il veicolo: nei fascisti, negli stalinisti, nei conformistici fautori dell'*american wai of life*, negli uomini-massa aggiogati al carro del capitalismo organizzato. Tutti costoro appaiono persi dietro il demenziale miraggio di una positività edificante immune da qualsiasi critica, tale da escludere questa, considerendola qualcosa di simile ad un sacrilegio. I paladini del positivo esigono una società di individui pienamente integrati nell'Ordine, manifestanti la propria soddisfazione di imbecilli estasiati all'idea d'esser tali in quel obbligatorio permanente sorriso che i giornali illustrati stampano sulle faccie dei singoli inebetiti che si fanno catturare dall'occhio appiattente della macchina fotografica. Nulla vi è di più atroce dell'obbligo della contentezza come segno qualificante tale da indicare fedeltà indiscussa al potere e coltivazione inesausta di quelle sane virtù che inducono immancabilmente all'abiezione. Il sorriso stereotipato inteso come sacro dovere si pone come la facciata ingannevole dietro cui si nasconde qualcosa di così orrendo che di essa è obbligatorio inibirsi perfino il sospetto. L'immagine di fanciulle sorridenti in mezzo a spighe di grano si confonde ormai nel nostro ricordo, fino a formare quasi una sola figura, con quella spettrale dei forni crematori cui destinare minoranze indifese considerate come specie di sottouomini.

La *libidine di positività* è già in sé, in quanto tale, potenzialmente criminale. I valori sbandierati come positività sacra intoccabile sono sempre, prima di essere *per* qualcosa, *contro* qualcuno. La non-ammissione della presenza del negativo fa sì che quest'ultimo si incarni in un capro

espiatorio. *Kitsch* ed anti-semitismo sono, nella rettorica criminale del nazismo, strettamente congiunti. L'idealismo rettorico ha il suo tragico rovescio, qualora trovi modo di imporsi come mentalità dominante, nella criminalità di Stato. I crimini contro l'umanità perpetrati dal nazismo hanno avuto lo spazio in cui prodursi nell'ambito di un regime che si presentava come il difensore dei valori più alti della tradizione culturale occidentale che esso sosteneva di voler pienamente ripristinare contro la barbarie incalzante (cui veniva annesso il meglio della cultura contemporanea, bollata come denigratrice dell'umano, bolscevica e giudaica) che li avrebbe insidiati. In nome della famiglia da preservare come ultima forma di comunità naturale, proteggendola dal cieco processo di atomizzazione e di massificazione (il quale, invece, veniva fomentato proprio dai suoi pretesi irriducibili oppositori), undici milioni di persone sono stati mandati a farsi liquidare negli industrializzati campi della morte.

La difesa della cosiddetta « comunità naturale organica », vecchia tenace ossessione, superstizione da cui a lungo è stata afflitta la cultura tedesca nella sua foia di scavarsi da sola la fossa prima ancora di venir perseguitata, è destinata, in ogni caso, ad un esito sciagurato e paradossale: a recar acqua al mulino proprio di quell'anonimato appiattente, che il meccanismo repressivo del capitalismo, teso a recar ingiuria alla natura e all'uomo, reca con sé nella sua corsa verso la catastrofe. L'anticapitalismo para-romantico degenerato, coltivato dal *Kitsch*, è apologia di un brutale capitalismo da rapina teso a disfarsi d'ogni remora, distruggendo l'universalismo delle vecchie ideologie borghesi, liquidando liberalismo e democrazia. La regressione in nome dell'autentico provoca l'insorgere della barbarie, la quale si pone al servizio proprio di quella razionalizzazione capitalistica contro cui, nella sua impotenza a farlo, avrebbe voluto insorgere.

La mescolanza di rottami ideologici celebrata come restaurazione dei valori positivi del *Kitsch* fascista congiunge in sé il positivismo più volgare ad un irrazionalismo a sfondo spiritualistico o vitalistico esaltante le virtù tradizionali e i valori radicati nella terrestrità. La fusione di *spirito* e di *potenza*, di *idealismo* e di *acciaio* era già latente, come potenzialità esplosiva, nel liberalismo dimissionario, invocante un ordine saldo da contrapporre al pericolo della rivoluzione. Significativa a riguardo la figura dell'Arnheim di Musil, spietata deformazione caricaturale di Rathenau (che pagò la sua ambiguità politica venendo assassinato da volgari sicari della destra), nel suo mescolare insieme l'anima e i prezzi del carbone.

Il marxismo ufficiale, fedele ai suoi schemi fossilizzati, non ha saputo cogliere un aspetto essenziale del fenomeno fascista: la *nostalgia del sacro* nutrita dai sudditi del capitale su cui il capitale stesso, nella bancarotta dell'ideologia liberale, ha fatto leva per utilizzarla a proprio vantaggio, per rafforzarsi allontanando da sé quanto avvertiva poter minare il suo assetto alle fondamenta. Il fascismo, che non per nulla ha attecchito in paesi semi-avanzati, in cui lati d'arretratezza convivevano con punte di alto sviluppo dell'industrializzazione capitalistica, ha fatto leva, per imprigionare in sé tendenze oscuramente sovversive, da mutare di segno, sul disagio fomentato dai guasti provocati dal progressivo convertirsi della società in un meccanismo appiattente e stritolatore. Il trauma derivante dagli effetti devastatori provocati da una brutale industrializzazione, protetta e favorita da un apparato ancora feudale-

militare di potere, in un paese a forti dislivelli ed ideologicamente arretrato come la Germania, sta alla base dell'ubriacatura collettiva che ha condotto masse disorientate a legarsi al carro di quel bestione trionfante il cui affermarsi micidiale è costato loro un prezzo mostruoso. La coscienza tedesca, lacerata, incapace di riconoscersi nella brutale realtà appiattita di un capitalismo fiorito, cresciuto con rapidità febbrile, su un terreno ancora, per molti versi, arcaico-feudale, fedele ad una religiosità tradizionale di stampo luterano legata alle piccole comunità locali messe in pericolo da un'unità statale-nazionale imposta coercitivamente e da un'espansione capitalistica resa possibile da una repressione sempre più dura e violenta, ha cercato di sanare le proprie ferite in ciò che su di esse poteva gettare solo del sale.

Un bisogno frustrato di religiosità sta alla base della perversione che ha spinto milioni di tedeschi, vittime della falsa coscienza, a cercare un rimedio al male in ciò che unicamente poteva aggravarlo. La piccola borghesia tedesca, per garantirsi la sua minuscola pace, la sua quiete ai margini della tempesta, per assicurarsi un'oasi tranquilla nell'ambito dell'oppressione, ha deciso di parteggiare proprio per quest'ultima, la quale si presentava come la difesa delle comunità naturali, del vecchio modo di vita tedesca, delle virtù e dei valori della famiglia minacciata dall'anonimato imposto dalla civiltà massificata del tardo capitalismo, in un paese che s'è trovato repentinamente — come messo in luce da Lukács — al livello della decadenza borghese senza aver avuto ciò che ad essa precede. Sulla spinta di un'ansia tendende a sopprimersi sfociando nel quietismo masse intere di sudditi terrorizzati all'idea di ridursi (come di fatto, per l'appunto, è accaduto) a poveri atomi, a monadi impotenti in balia della strapotenza di un meccanismo cieco, si sono votate alla complicità nei confronti del regime probabilmente più ignobile ed abietto che la storia intera dell'umanità ricordi. In nome di valori elementari e dell'immediatezza umana messa in pericolo dall'apparato repressivo i sudditi del nazismo si sono condannati ad avallare l'infamia, nobilitandola spesso con un entusiasmo tragicamente sincero. L'aspetto più orrendo dell'intera faccenda è che la maggior parte di questi sudditi, nella loro radicale falsa coscienza, era, nel momento stesso in cui parteggiava per il crimine reso ufficiale, in perfetta buona fede. Un impulso religioso pervertito sta alla base del consenso di massa al fascismo. Reich è l'unico, nei suoi magistrali studi su questo tipo di regime, ad essersi reso lucidamente conto di ciò. Egli ha colto l'elemento regressivo costituito da una sorta di *religiosità pervertita* (testimoniante di un bisogno vero che, credendo di potersi appagare, s'è tradito consegnandosi a ciò che poteva solo deformarlo) che si situa alle radici di quella *nostalgia del sacro e dei valori comunitari ad esso connessi* che è stata sfruttata dal capitalismo per rafforzarsi proprio attraverso ciò che velleitariamente ed oscuramente era volto contro di esso. Il fascismo, insediandosi a forza al posto di quel liberalismo che ideologicamente aveva sancito la repressione della natura condannando questa a deformarsi, facendo di essa una sorta di oscura irrazionalità di segno distruttivo, ha saputo rispondere in un modo distorto, che non è stato avvertito come tale, al bisogno di riscatto e di liberazione dalla repressione avvertito da larghe masse, presentandosi come ritorno alla natura. Tale ritorno s'è rivelato un atroce inganno, poiché la natura che il fascismo ha fatto riemergere, spezzando l'involucro della repressione liberale, non era quell'intatta originarietà sacra

ed autentica che esso pretendeva fosse, ma natura mutilata, l'effetto della repressione privo del freno della repressione stessa, scatenato nella sua cieca vendicativa distruttività. Tale distruttività, insorgendo, può essere frenata solo da un *più* non da un *meno* di repressione. Questa ultima nel fascismo cresce nella misura in cui cresce l'aggressività. Ne risulta una spirale di violenza e di contraddittorietà che si offre alla catastrofe come all'unico sbocco possibile. Per il fascismo la natura fa tutt'uno con quell'aggressività che l'esercizio della violenza dissimulata del capitalismo (il cui vero volto è stato a lungo nascosto dall'ideologia liberal-democratica) ha suscitato come impotente reazione a sé. Il fascismo è stato per Reich — e in ciò l'intelligenza della sua interpretazione (respinta dal marxismo ufficiale il quale teme la psicologia, e giustamente perché sa che da essa potrebbe venir svelato nella sua fragilità) — una risposta contro-producente ad una domanda cui comunque si doveva rispondere. Esso s'è insediato nello spazio lasciato vuoto dalla rivoluzione il cui fallimento, nel senso più tragico, s'è consumato, per l'appunto, in Germania con conseguenze incalcolabilmente nefaste — di cui ancora paghiamo il prezzo — sul piano mondiale.

Nulla è più indicativo dell'inganno colossale, della catastrofica beffa di cui sono state vittime le masse aggiogate al fascismo del *Kitsch* prodotto dall'industria culturale del nazional-socialismo. La mescolanza di criminalità e di idillio piccolo-borghese, che si rende manifesta nei prodotti, ad esempio, del cinema tedesco del periodo nazista, vale più, nella sua eloquenza, di decine di dotti libri di storia. L'*intimismo all'ombra del potere*, tradizionale secondo Thomas Mann dello spirito tedesco, s'è trasformato in *quietismo idillico all'ombra dei forni crematori*. Il cinema nazista mostra una continua oscillazione, altamente significativa, tra il *Kolossal*, tra l'epica esaltazione delle virtù guerriere e delle grandi imprese storiche elevate al leggendario, e la nostalgia del buon tempo antico che s'esprime nelle rievocazioni del defunto Impero austro-ungarico trasfigurato in chiave operettistica e raffigurante un'inesistente, manierata ed idillica Europa di cartapesta, di cui è stato maestro Willy Forst. Ai polpettoni storico-propagandistici sul tipo del famigerato *Ohm Krüger* di Steinhoff, alle biografie colossali dei « grandi » della storia germanica come Federico II e Bismarck, hanno fatto riscontro le commediole viennesi, i filmetti intimistici con Ilse Werner, le cattive imitazioni dei films musicali hollywoodiani, le esibizioni della danzatrice Marica Rökk, i romanzoni lacrimogeni nostalgici di un Ottocento di maniera considerato in chiave tardo-romantica, che hanno trovato in Zarah Leander un surrogato di Greta Garbo, la zuccherosa comicità e le insulse barzellette del duo Hans Moser - Theo Birgel. Nello stesso Veit Harlan, regista per eccellenza del regime, autore del repellente *Süss, l'ebreo*, le ricostruzioni storiche tendenti all'epico (culminate in quel *Kohlberg* che è stato proiettato alla presenza di Goebbels mentre i russi già premevano alle porte di Berlino) si alternano ai films intimistici sul tipo di *Immensee*, sentimentalistico pasticcio per signore che si presenta come l'involontaria caricatura del racconto di Storm da cui è tratto.

L'esaltazione del *Koloss*al ha lo scopo di rendere familiare a coloro che lo subiscono quel mondo estraneato in cui sono imprigionati e che li costringe, per sopravvivere, ad alienarsi. La nostalgia delle antiche comunità (rese idilliche dal ricordo che le priva dei lati foschi che furono loro propri e perpetuarono in esse ed attraverso di esse la fatalità

del sacrificio) ha come proprio risultato, nella brutalità della pratica sociale, lo smarrirsi dell'individuo dimissionario nell'anonimato della folla e la riduzione di quest'ultima a vile materiale da manipolare per ottenerne una massa docile da manovrare in vista di una specie di perpetua mobilitazione generale. La fuga nel sublime e l'attaccamento alle piccole care cose del mondo quotidiano si richiamano, nell'ambito di siffatta micidiale mistificazione, a vicenda. La compresenza di epicità monumentale e di crepuscolarismo intimista è rilevabile anche, del resto, nei poveri prodotti dell'industria cinematografica mussoliniana, in cui caratteristica ci appare l'oscillazione tra la bambocciata storico-grandeggiante alla *Scipione l'africano* e la melensaggine dei cosiddetti « telefoni bianchi ».

La gentilezza della piccola gente discreta, che chiede poco alla vita, che sa accontentarsi e sembra non disturbare nessuno, s'esalta, sottratta come pare, nel terrore totalitario, agli aspetti di più vistosa volgarità del capitalismo, nell'ambito della mostruosità generale, nell'orrore non più avvertito come tale perché diventato ormai pacifica normalità. Le miti figurine di piccoli borghesi tratteggiate da Camerini nei suoi films intimistici degli anni '30 sono il rovescio di una medaglia nella cui altra faccia sono effigiate le sembianze dei bonzi fascisti e degli scherani al loro servizio. Nella società dominata dal terrore totalitario (di cui la Germania di Hitler è stata la manifestazione estrema) la famiglia resta l'ultimo rifugio per quel che la violenza trionfante ha permesso rimanesse di umano. La conservazione di quest'ultimo in una sorta di « riserva » fomenta quella deformazione generale di cui è il prodotto. L'illusione del conservarsi del « naturale », che è invece un risultato storico, in una situazione in cui della natura, e dell'uomo in essa, viene fatto strame, persuade ad accettare come inevitabile il male radicale di cui è preda la società. Per il moralismo piccolo-borghese, la famiglia come ambito esclusivo chiuso in sé, come nido accogliente e rifugio, protegge dal mondo. La società è il « fuori », è ciò che fa paura e da cui è bene preservarsi più che si può, rannicchiandosi nella propria tana. La fuga dall'orrore capitalistico, elevando questo al rango di una oscura fatalità, lo potenzia fino a renderlo invinciabile. Sentimentalismo e brutalità convivono nel suddito che decide di reprimere in sé ogni impulso ad interferire nella sfera pubblica, ai cui dettami si subordina integralmente, in cambio di una piccola pace privata, destinata a rivelarsi del tutto illusoria, un mero inganno, in una realtà sociale nella quale, risultando solo apparente ormai l'autonomia del privato dal pubblico, anche i lati intimi della vita dei singoli vengono sussunti dalla sfera della produzione resa salda dal dominio che, cementandola, vincola alla sua razionalità alienata ed alienante l'intera società.

Nel rifiuto della grandiosità, in cui il *Kitsch* celebra i suoi fasti, è annidata la volontà di opporre resistenza alla sirena fatale che spinge verso la regressione. La tentazione che induce a quest'ultima è insita nel capitalismo stesso, il quale, in quanto tale, necessariamente, ha come proprio sbocco la catastrofe. Questa, come destino, è « leggibile » nei fasti stessi della società borghese-capitalistica nell'epoca del suo massimo splendore. La monumentalità delle metropoli moderne reca in sé il segno della fine. Questo ha compreso Benjamin quando ha sostenuto che le metrpoli del capitalismo erano già potenzialmente un ammasso di macerie proprio quando apparivano nel pieno del loro superbo splendore; che la catastrofe era in loro segnata come un destino cui non si sfugge. La Berlino che appare nei ricordi d'infanzia di Benjamin reca

già su di sé il segno di tale fatale sciagura. Nel pieno del suo brulicare vitale la capitale dell'Impero guglielmino è già gravata dall'ombra del regime nazista e della catastrofe che esso recherà con sé come una sorta di nemesi. Le immagini che Benjamin evoca, sotto l'assillo del recupero, che egli sente doveroso, dell'*utopia infranta*, nel confronto con l'irrepetibile che, una volta dileguato, si fa allegoria del proprio tramonto, non sono idilliche. Su di loro cala, pur nel moto nostalgico che avvolge nel suo alone ciò che è scomparso, una sorta di funesto presagio che trova espressione soprattutto nel capitolo intitolato *La luna*. Il fermentare di tendenze distruttive nella dimensione sotterranea dell'inconscio che il crescere stesso, brutale ed incomposto (che ha in sé qualcosa della natura selvaggia), della metropoli alimenta, ponendo le condizioni per la sciagura che la colpirà, getta su Berlino una livida luce di malaugurio, lasciando presagire quel peggio, simbolo della cui oscura fatalità è « l'omino con la gobba ». L'anonimo redattore della nota che accompagna l'edizione tedesca dell'*Infanzia berlinese* ha notato acutamente che: « L'atmosfera delle scene in cui Benjamin ambienterà la narrazione è ferale. Su di esse cade lo sguardo del dannato, e come dannate egli le esperisce. Le macerie di Berlino sono la risposta alla febbre che rodeva la città intorno al 1900 » [63].

La metropoli stessa, in quanto tale, ha in sé, per Benjamin, qualcosa di primordiale. Essa, che per molti versi è simile ad una giungla, rappresenta per i suoi abitanti una specie di regressione ad uno stato di natura in cui si ripristina la condizione di dipendenza da una dura ostile necessità che caratterizzava la vita dell'uomo primitivo. In essa l'esperienza sclerotizzata e pietrificata in *routine* si ravviva sotto forma di *choc*. Non c'è più alcuna continuità nell'esperire. L'esistenza dei singoli è immersa in una sorta di torpore e di atonia, in uno stato crepuscolare investito, a tratti, violentemente, da scosse simili a bagliori improvvisi destinati subito a spegnarsi. La città è l'incarnazione di quella elettrizzante *categoria del moder*no in cui Baudelaire, essendone affascinato, in piena ambivalenza affettiva (l'attrazione si mescola all'orrore), ravvisa la fonte di tutte le sottili perversioni dal cui richiamo era ossessionato. La metropoli, di cui già Simmel, a modo suo, aveva colto il carattere astratto, nel cui ambito aveva intuito rendersi fatale, a causa del dominio esercitato dal danaro sulla vita, l'irrigidirsi della viva esperienza, in Benjamin (che si rifà a Baudelaire), con maggiore lucidità e penetrazione, diventa una sorta di epifania di quell'assoluto che, nella società borghese-capitalistica, è la merce. La reificazione tende ad investire ogni aspetto della vita associata, fa sì che sulla stessa società urbana nel suo complesso cali una luce spettrale.

Il proliferare delle città, sotto la spinta dell'economia basata sul profitto, in una febbre di crescita tumultuosa selvaggia che non consente requie, ha qualcosa di mostruoso che attira su di sé, come una nemesi, la catastrofe. La città nella sua corsa verso lo sproporzionato e il gigantesco, verso il traguardo che fa di essa una *megalopoli* destinata a convertirsi in *necropoli*, è la condizione prima, la conseguenza più importante e il simbolo vivente dello splendore malato e del destino di distruzione già inscritto nei fasti stessi della civiltà borghese-capitalistica. Em-

[63] W. Benjamin: Berliner *Kindheit um Neunzehnhundert*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1950; trad. it., *Infanzia berlinese*, Einaudi, Torino, 1973, p. 130.

pia è, di per sé, già una dimensione troppo superiore alla misura umana, entro cui i singoli non solo risultino incapaci di ritrovarsi in un ambiente loro adatto, ma da cui addirittura si sentano schiacciati. La megalopoli rende evidente il destino che fa sì che la società, nell'orbita del capitale, smarrisca sempre più la propria dimensione vivente per tramutarsi in una sorta di ingranaggio, di meccanismo auto-regolantesi. Nell'ambito di una vita irrigidita, su cui incombe la necessità cieca del meccanismo che ignora le concrete esigenze degli uomini l'esistenza umana stessa diventa qualcosa di fantomatico. I singoli si sentono ridotti a mere parvenze. Avvertono oscuramente di essere relegati in un limbo, in uno stato crepuscolare, in una sorta di *pre-vita*. L'inserimento cosciente nella società, di cui subiscono la necessità loro ostile che li riduce ad entità larvali, può avvenire solo grazie ad un atto di rassegnazione che è abdicazione a sé, cedimento alla fatalità che esige che gli uomini si sradichino dal tessuto della stessa loro realtà vivente. La nostalgia della comunità, come sfera ancora naturale insita nel vivere sociale, e la sua mitizzazione con tutti i pericoli che ciò comporta sorgono da tale disagio che investe alle radici l'esistere dei singoli, riempiendoli d'angoscia. È questa a far sorgere da sé, come illusorio rimedio al male, la fuga dal *qui ed ora*, il miraggio della salvezza nella regressione. La città come entità demoniaca, sovvertitrice dei valori elementari del vivere, fonte di orrori e di perversioni, tale da rendere astratta e fantomatica l'esistenza stessa dei singoli, resi obiettivamente minuscoli e trascurabili dal gigantismo imperante e dall'anonimato da esso prodotto che fomenta l'estraneazione dell'uomo dal suo stesso ambiente, facendo sì che l'alienazione si sveli come qualcosa di fatale, è un motivo che ha raggiunto in Germania il massimo della sua intensità. Lo sviluppo capitalistico viene avvertito oscuramente, da una coscienza che si dibatte nel falso senza riuscire a liberarsene, come una mostruosa macchina che tutto appiattisce, frantumando la totalità umana, disgregando ogni tessuto comunitario, rendendo, nel gelo dell'anonimato, gli uomini estranei l'uno all'altro. Sorge da ciò la nostalgia per le antiche forme di vita, per le comunità araiche i valori operanti nelle quali sembra riuscissero a conciliare le necessità del vivere sociale con le esigenze sorgenti dall'inconscio. La visione atemporale propria del mito viene contrapposta ad una razionalità astratta. Vengono rimpiante le società basate sul sacro in cui si reputa che visibile ed invisibile, esteriorità ed interiorità giungessero a trovare un punto di saldatura di modo che fra l'uomo e il suo stesso mondo non ci fosse quel baratro constatabile nel presente aberrante modo di vita. La religione diventa oggetto di nostalgia, nel lutto per la morte di Dio la cui ineluttabilità si cerca disperatamente di esorcizzare. L'*anonimato* viene avvertito come *eclissi del sacro*. Il fascismo ha tratto alimento da tale nostalgia. Senza l'assillo di questa, che è stata fomentata, in ogni modo, interessatamente dal potere, l'adesione di larghissime masse al fascismo stesso non sarebbe stata possibile. Il contrasto città-campagna, prospettato mitologicamente come contrapposizione tra esistenza inautentica ed autentica, con relativo vagheggiamento del mondo contadino come dimensione sacra in cui si celebra la congiunzione dello spirito con la terra, il mistico contatto con le forze ctoniche, l'immersione nella natura e nell'inconscio, nella sacralità dell'irrazionale, di un'energia oscura indipendente dalla ragione e ad essa non solo estranea ma ostile, ha posto le premesse per l'esaltazione nazista del sangue e della zolla. Il rifiuto della razionalità astratta feticizzata è sconfinato nella negazione rigida, nel rigetto

della ragione stessa in quanto tale cui è stato contrapposto proprio quell'irrazionale che della razionalità feticizzata, che, grazie al privilegiamento acritico di esso ha potuto incondizionatamente affermarsi, è il prodotto. Oscuratasi la consapevolezza che la ragione *nel suo pervertirsi* può venir confutata validamente solo dalla ragione stessa, in un moto dialettico di superamento, un varco è stato spalancato ai peggiori abusi della razionalità astratta che ha trovato nel cieco culto dell'irrazionale il suo più efficace veicolo. Si è celebrata così, nella barbarie fascista prodotta da quello stesso processo di civilizzazione che si voleva respingere, la più colossale delle mistificazioni.

Al corso reificato del mondo, al progresso accecato che si rovescia nel suo contrario, ad una civilizzazione destinata, se lasciata al suo procedere, a far risorgere, al culmine di sé, la barbarie, non ci si può opporre con la tensione a mitici ritorni, alla restaurazione dell'antico. La regressione, ben lungi dall'essere garanzia di salvezza, sa solo assecondare il male cui crede di opporsi per esasperarlo e portarlo fino alle ultime catastrofiche conseguenze in una sorta di perverso *amor fati*. Solo una svolta decisa al corso delle cose può sventare il peggio. Questa si dà solo se il punto di partenza per giudicare il presente, e far leva su di esso al fine di trasformarlo, è il *futuro* e non un *mitico passato*. La *rivoluzione*, non la *restaurazione* (in qualsiasi forma questa si presenti), può salvare il mondo, spezzando il cerchio di un'oscura fatalità che spinge verso la catastrofe. Ciò aveva compreso Rosa Luxemburg e, con lei, lo hegelo-marxismo tedesco degli anni '20 che a lei medesima ampiamente si rifà e di cui la cosiddetta Scuola di Francoforte è una derivazione. Prendere le mosse dal futuro, e non dal passato, per trasformare il presente significa anche rendere omaggio al passato stesso, poiché si opera per il suo riscatto, mentre il culto del passato condanna il passato stesso, cui fa ingiuria, ciecamente adorandolo, al destino di distruzione che su di esso finora sempre s'è abbattuto. Sulle orme di Ernst Bloch, Benjamin e Adorno hanno compreso che il passato stesso, se amorosamente indagato con pazienza, svela di tendere al futuro, di urgere verso il suo adempiersi, poiché esso non ha trovato nel presente la propria soddisfazione. Il futuro, che il passato stesso, contrapponendosi al presente che vorrebbe condannare all'oblio le esigenze di esso che finora sono state soffocate, esige, dovrà essere l'attuazione concreta dei bisogni, dei desideri, delle richieste vitali e dei diritti cui l'umanità ha dovuto fino ad oggi rinunciare sotto la pressione di una realtà in cui hanno avuto modo di affermarsi lo sfruttamento, l'ineguaglianza, la divisione in classi, il dominio repressivo della natura nell'uomo e fuori di lui, l'alienazione. I sogni dell'umanità passata, testimoniati dallo stesso patrimonio di favole e di leggende che il passato ci ha tramandato, dovranno trovare in tale futuro antitetico all'oggi la loro realizzazione.

Le tendenze regressive, nel loro bieco masochistico amore per il sacrificio, dimenticano proprio questo. Esse adorano, vagheggiando l'arcaico, proprio ciò che di peggiore sta imperversando nell'oggi. Il rimpianto dell'antico è ciò che di più antitetico sia dato di immaginare nei confronti dell'impulso utopico. Il sogno della resurrezione del passato adora questo nella sua integralità, mentre è degno d'amore solo ciò che in esso è stato represso. Parteggia non per il sacrificato, ma per ciò che rende inevitabile il sacrificio. Adora, cioè, il potere e lo vuole totalitario proprio perché si attende da esso la salvezza. Nel culto del passato

ciò che viene in effetti esaltato è proprio il presente considerato dal lato delle peggiori tendenze in esso insite. La nostalgia di Benjamin e di Adorno si situa all'opposto di tale rimpianto. Essa è nostalgia-utopia o meglio nostalgia a partire dall'utopia. Dal futuro ci si muove verso il passato. Al contrario, le tendenze regressive si muovono dal presente al passato proprio per bloccare il futuro del cui avvento (che significa per esse solo la rovina) hanno una maledetta paura. È proprio tale sacro terrore del futuro, che è anche, e in primo luogo, paura dell'altro e del diverso, coazione d'identità, a rendere possibile il perpetuarsi e l'accrescersi del male, la sua corsa verso la catastrofe, nel trionfo di quel malessere, di quel *disagio della civiltà* di cui Freud ci ha dato una diagnosi d'impareggiabile lucidità. Nella psiche dei socializzati si accumula l'impulso aggressivo che cerca oscuramente sollievo in una esplosione di aperta violenza. Tali tendenze psicologiche distruttive ed auto-distruttive si producono all'interno di un quadro che vede la socializzazione totale — come Adorno ha più volte messo in luce — nutrire in sé, oggettivamente, il proprio contrario. Questo si prospetta come catastrofe, rovina della civiltà, distruzione dell'umanità in quanto tale. Terrorizzati di fronte a tale evenienza ultima, che il perpetuarsi delle tendenze prevalenti nel corso storico rende fatale, gli uomini vorrebbero disperatamente invertire il corso delle cose, *tornar indietro*. Ma tale moto di fuga non fa che accelerare quella stessa marcia irresistibile verso la catastrofe da cui sono terrorizzati, il cui esito vorrebbero scongiurare, mentre, forse, inconsciamente, per liberarsi dalla morsa dell'angoscia, da esso sono attratti. Alla *catastrofe* come rovina totale va contrapposta la *liberazione*. Questa, per realizzarsi, impone che il corso storico così come ora procede venga arrestato in nome di un futuro diverso da quello che il presente ci promette come l'immagine prolungata di se medesimo.

MONDO SENZA CENTRO

Adorno non s'è stancato mai di criticare duramente, investendola alle radici, la tendenza mitico-regressiva che potenzia il male nell'illusione di rimediarvi. Egli fiuta la presenza di un aspetto regressivo nelle più note correnti culturali dell'inizio del secolo, scorgendovi i germi e i sintomi del male destinato poi ad esplodere. Perfino nel giovane Lukács egli scorge tracce di tale tendenza. « I tempi pieni di sensualità, il cui ritorno agognava il giovane Lukács, — egli scrive nella *Dialettica negativa* — erano prodotti dalla reificazione, di un'istituzione disumana quale egli attribuisce soltanto all'epoca borghese. Rappresentazioni contemporanee di città medievali in genere si presentano come se le esecuzioni avessero luogo per divertire il popolo... La trasfigurazione di condizioni passate serve ad una tarda e superflua rinuncia, che si sente senza via d'uscita; soltanto in quanto perse sono così splendide » [64]. L'armonia tra soggetto ed oggetto che si attribuisce ad epoche passate, se ci fu, riuscì ad affermarsi solo frammentariamente contro la repressione vigente e ai margini di questa, né più né meno di quel che succede oggi. L'alienazione non è sorta col capitale ma con esso ha raggiunto il suo culmine, rendendosi evidente e ponendo così le basi

[64] Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966; trad. it., *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino, 1970, p. 171.

per la propria soppressione. Il culto delle fasi pre-soggettive della civiltà è sospetto; è una reazione contro-producente alla reificazione che finisce per porsi al servizio di quest'ultima. Esso trova il suo sbocco nell'orrore dell'epoca in cui si celebra la crisi dell'individuo e il collettivo regressivo.

Il vagheggiamento stesso dell'armonia cela in sé gravi pericoli. C'è il rischio, soprattutto, che esso sbocchi nel culto della forma per la forma, nell'indifferenza per i contenuti. L'ossessione formale è affine a quella che spinge a privilegiare il principio d'identità. Essa sorge da un'esasperata esigenza d'ordine. Si vuole che la realtà si fissi in un'immagine definitiva capace di imporsi come perfezione. Tale assillo tradisce la presenza del terrore del caos al quale si finisce per annettere anche ciò che è nuovo e diverso, che esorbita da qualsiasi quadro pre-fissato. Il terrore stesso dell'oggi (del domani che questo ci prospetta di fronte come sua conseguenza ultima necessaria) si lega all'assillo formale. Si avverte che nella realtà contemporanea non c'è visione più o meno ben costrutta dell'universo che riesca a tenere. Il mondo non ha più limiti precisi e non ha quindi una configurazione riconoscibile; non è più un cosmo. La totalità dell'universo come entità chiusa in se stessa, organizzata intorno ad un centro, è « saltata ». L'universo è « esploso ». Il centro, oggi, è da per tutto e, nel contempo, non è da nessuna parte. La realtà ospita in sé una pluralità di mondi diversi. Essa non è più, pacificamente, identica a se stessa. Rotti i vecchi quadri del reale, qualsiasi visione di un universo ordinato con una forma e un assetto organizzato ben individuabili, con una pluralità di strati e livelli disposti gerarchicamente e facenti riferimento ad un centro, non può non entrare in crisi. In un universo « esploso », il cui ordine risulti disgregato, in cui non vi sia delimitazione formale capace di resistere, è chiaro che, mancando come punto di riferimento obbligato un centro, risulti impossibile distinguere l'alto dal basso, stabilire livelli e rapporti gerarchici basandosi sull'altezza. Nell'universo scardinato la stessa *rappresentazione*, in qualsiasi modo si definisca, è destinata ad entrare in crisi. Nietzsche, in questo, è stato esplicito e la sua critica è davvero arrivata fino alle radici della questione. La realtà, in quanto tale, oscura, polivalente, ambigua, sfuggente, non si lascia « catturare », oppone resistenza. Non si riesce a farla rientrare, se non con forzature che ormai si rendono evidenti a chiunque, nel quadro di una visione ordinata e coerente in grado di darne una raffigurazione diretta, conseguente e plausibile. Non c'è più quell'orizzonte a cupola di cui aveva parlato, trattando delle differenze tra il romanzo contemporaneo e quello dell'Ottocento, Giacomo Debenedetti. L'orizzonte consentiva comprendendo in sé i destini individuali che questi si caratterizzassero come destini ad esito garantito. Infrantasi tale copertura protettiva, « saltati » i limiti grazie a cui l'orizzonte assumeva la sua curvatura, l'universo si espande, dilatandosi nell'informe. Il discorso filosofico entra in crisi e, con esso, qualsiasi apparato categoriale tendente a porsi in termini di univocità. Il discorso è incapace di darsi una forma ben precisa che non risulti a colpo d'occhio arbitraria, frutto di un astratto volontarismo deciso ad eludere la crisi invece di affrontarla. Non riesce più ad individuare delimitazioni in grado di impedirgli di travalicare nell'informe. L'adozione stessa di un limite sembra una convenzione arbitraria incapace di giustificare se stessa in maniera plausibile. Da questo la tendenza all'infinitamente lungo, a ciò che mira ad estendersi indefinitamente e sembra non dover avere un termine. È questa la tentazione del saggi-

sta (che rinuncia a definire in modo univoco per tentare, attraverso molteplici approcci, una caratterizzazione precisa, ma non chiusa del proprio oggetto): abbandonarsi ad una peripezia senza fine, in un'apertura illimitata in cui tutto si renda polivalente, problematico, suscettibile di definizioni sempre diverse, in un gioco *ad infinitum* Siffatta tentazione, che rischia di condurre alla dispersione, al compiacimento dell'illimitato il quale finisce per esercitare su chi vi si abbandoni l'attrazione del vuoto, può venir validamente contrastata o, per lo meno, impedita a dispiegarsi senza freno, solo da una determinazione volta a delimitare l'oggetto del discorso entro confini rigorosi, in uno spazio volutamente angusto. L'enorme, per non smarrirsi nell'informe, invoca, a proprio aiuto e sostegno, nel più paradossale dei modi, il piccolo, il minuscolo, il microscopico. La tendenza alla dilatazione, per evitare che essa sfumi nell'indeterminazione smarrendo ogni energia, esige l'imposizione al discorso di limiti ferrei che ne circoscrivano senza equivoci l'area entro uno spazio volutamente ristretto. Il grande richiama il piccolo, l'infinitamente largo ricorre all'estremamente stretto. La mancanza di limiti cerca di por rimedio a se stessa ricorrendo all'adozione di limiti sempre più esigenti entro uno spazio che reagisce alla dilatazione di sé restringendosi all'estremo. La caduta del limite, paradossalmente, intensifica il limite. Viene ad istituirsi una sorta di complementarietà tra infinitamente grande ed infinitamente piccolo in una realtà nella quale, spezzati i quadri di riferimento abituale, vige il dominio dello smisurato.

L'amore per il minuscolo fa tutt'uno collo slancio che spinge verso l'inesplorato, verso ciò che è ancora avvolto dal mistero, circondato da un alone favoloso da cui si sprigiona una sorta di fascino difficilmente resistibile. L'estrema lontananza s'attaglia non solo alle immensità sprigionantisi dalla dilatazione dello spazio, ma anche dall'infinitamente piccolo. Da questo fu attratto uno dei massimi artisti del nostro tempo, Paul Klee, per il quale il microscopico coincide col favoloso e stimola la fantasia a misurarsi coll'universo palpitante di vita, febbrile, che si sprigiona da ciò che ad occhio nudo è difficilmente percepibile.

Ciò che è microscopico è affascinante per il suo paradossale convertirsi in smisurato. Adorno è un tipico esempio di tale movimento in cui lo smisurato s'induce a por riparo al proprio esser tale decidendo di imporsi una delimitazione precisa. Il discorso, che di per sé inclinerebbe allo sterminato, si costringe entro limiti volutamente esigenti e quasi tali da metterlo in forse, entro uno spazio esiguo, per non disperdere la propria energia. Il pensiero si concentra in sé, potenziandosi, nel proprio nucleo, qualora sappia costringere se stesso a dibattersi entro limiti circoscriventi un'area inadeguata alle necessità del suo dispiegarsi. Articolandosi liberamente, espandendosi come discorsività, il pensiero non riuscirebbe a darsi una forma, tenderebbe a moltiplicarsi su se stesso, nella mancanza di una conclusione, *ad infinitum*, nella corsa disperata verso un orizzonte ultimo che si allontana. È per questo che il pensiero sente di dover fare violenza a se stesso, quasi ostacolandosi per stimolarsi, ponendosi dei freni e delle delimitazioni pesanti per non disperdersi. Il pensiero, rinunciando alla costruttività di una rappresentazione che si voglia conclusa, si rannicchia su se stesso, si spezzetta, riducendosi in scintillanti frammenti in cui la sua energia può potenziarsi mentre apparentemente sembra imporre limiti pesanti al proprio stesso esplicarsi. L'*espansione* per non sfociare nella *dispersione* invoca, come proprio preservante correttivo, il massimo possibile di *contrazio-*

ne. Nell'universo esploso ciò che è da valorizzare sono i frammenti di quella totalità che la rottura di ogni limite ha messo irrimediabilmente in crisi. La totalità di una rappresentazione onni-inglobante che si voglia adeguata alla realtà si condanna oggi, se artificiosamente conservata, al falso. La totalità rappresentativa del sistema si caratterizza in termini di *Kitsch*; ha il sapore di una operazione da rigattieri, di una restaurazione velleitaria a freddo di qualcosa che in effetti è dileguato; si configura come una finzione mirante a perpetuare vuote illusioni. La totalità, inconseguibile come tale, direttamente, sul piano della rappresentazione, si ritrae in piccoli frammenti nei quali si nasconde come l'embrione di se stessa e da cui si tratta di estrarla pazientemente, mediante la più tenace delle analisi. La totalità, resa fantomatica dal dilagare di una realtà priva di una precisa configurazione (ogni visione ben definita e strutturata è oggi ideologica perciò falsa), dal dominio dell'illimitato in cui l'enorme corre il rischio di vanificarsi, si rifugia nel microscopico. Il pensiero, concentrandosi in sé, circoscrivendo in modo rigoroso l'area in cui ha da esplicarsi nel discorso, dà vita a qualcosa di simile a dei *quanta* dai quali si sprigiona un'energia che, abbandonata a se stessa in uno spazio senza curvatura, rischierebbe di smarrirsi, compromettendo il proprio potenziale. Nella rinuncia al grandioso che è proprio della totalità rappresentativa, il pensiero oscilla tra l'illimitato e l'estremamente circoscritto i quali si richiamano a vicenda, rivelandosi nella loro strana complementarietà. Il pensiero non riesce più a configurarsi in termini di *flusso continuo*. Entra in crisi la nozione stessa di *svolgimento*. Il pensiero può procedere solo a sbalzi, a sussulti. Esso non passa, ma salta da un punto all'altro. Gli si addice, come condizione ad esso affine, la visione di una realtà frammentata e discontinua. Il conoscere non è un processo organico procedente per auto-accrescimento progressivo, ma si affida alle *intermittenze*, vive di *illuminazioni* momentanee, s'affida ad *insorgenze improvvise*. Il tessuto dell'esperienza stessa si disgrega e l'esperire insorge stimolato da *choc*, da stimoli repentini e violenti, spesso tali da eccitare la riflessione coll'aggredirla. Il conoscere basato sull'esperienza assume una sorta di carattere traumatico. Da ciò il rischio di una *staticità* di fondo. Non potendosi distendere fiduciosamente, impedito ad espandersi e ad articolarsi in uno sviluppo, a crescere in una sequenza progressiva, il pensiero, ricadendo su se stesso ogni qual volta si protende in uno slancio verso l'altro - da - sé mirante a stabilire con ciò che gli è esterno una sorta di simbiosi, può solo chiudersi in se medesimo soffrendo fino in fondo la discrepanza che lo divide ed oppone, nella sua inadeguatezza, all'alterità, la quale, per la sua informità ed indeterminatezza, gli si nega. Esso non può aprirsi fiduciosamente al reale. Questo gli sfugge inesorabilmente in *presa* — per così dire — *diretta.* Può svelarsi in qualche modo solo se stimolato ad apparire, se provocato di continuo, attraverso molteplici reiterati assaggi, in un ininterrotto tentare, in un moltiplicarsi di approcci non garantiti nel loro esito, esposti al rischio del fallimento. Ma non c'è tentativo, per tenace, che da sé solo valga a costringere l'oggetto indagato a mostrarsi. Perché questo si riveli è necessario che la realtà, in ciò che le è essenziale, si mostri da sé, che la verità appaia. Tale apparire può venir propiziato quanto si vuole (e il propiziarne l'avvento, tenacemente, di continuo, è doveroso), ma il suo determinarsi resta affidato, in ciò che in esso vi è di decisivo, ad un *quid* di indeterminabile, di oscuro, in definitiva di misterioso. Il pensiero, che si contrae in sé per emettere, intermittentemente, le

proprie onde energetiche che investono l'oggetto, lo circuiscono, l'avvolgono, invitandolo a mostrarsi e a « parlare », resta affidato ad un *quid* di non-determinabile assai simile alla Grazia. In ciò che vi è di più importante nelle sue stesse acquisizioni, il pensiero resta debitore a qualcosa di esterno a sé, di cui è impossibilitato a cogliere fino in fondo la natura. Nel prodigarsi suo medesimo, nel moltiplicarsi dei suoi sforzi, il pensiero deve umilmente ammettere la propria fondamentale insuperabile inadeguatezza all'impulso stesso che, animandolo internamente, lo spinge verso la totalità. Questa può solo, in definitiva, mostrarglisi a singulti in bagliori destinati ben presto a dileguarsi. La totalità che il pensiero intenziona resta una totalità - altra - da - lui. La rinuncia a possederla interamente è preliminare allo sforzo stesso di un pensiero che non voglia vacuamente illudersi; è necessaria alla sua lucida consapevolezza di se medesimo e dei propri limiti. In Adorno tale consapevolezza è ben presente. In tal senso, si svela il particolarissimo, ma forte e tenace influsso che Kant (appassionatamente studiato da Adorno insieme all'amico Kracauer, quando entrambi erano ancora studenti ginnasiali) ha esercitato su di lui.

Un alone d'oscurità circonda il pensiero. Tale oscurità esso se la trova di fronte nel suo accostare, colle proprie radiazioni luminose, l'oggetto che gli si presenta, pur avvolgendolo in sé, come alterità in definitiva irriducibile. Il conoscere è potenziato dai limiti che esso stesso si pone, ma tali limiti gli sono anche imposti. Il pensiero si costringe entro uno spazio sempre più angusto e compatto, quasi per rafforzarsi giungendo a coincidere col proprio nucleo segreto. Da questo si dipartono multiple radiazioni che investono intermittentemente quell'altro che si prospetta in termini di oggettività. Il pensiero si chiude in sé per poi aprirsi ed ancora richiudersi in un movimento simile al ritmo sistole-diastole. Si distende per poi subito ritrarsi. Lancia, vibrando, le proprie onde verso l'oggetto per tornare a rannicchiarsi in sé. Procede per assaggi e tentativi reiterati, muovendo sempre dallo stesso punto. Agisce come una sonda. Moltiplica, in attesa del momento in cui l'oggetto stimolato si manifesterà, rendendosi radiante, i propri sforzi in tentativi l'uno simile all'altro, muovendo ciascuno dal medesimo punto verso lo stesso sfuggente obiettivo, pur variando essi, l'uno dall'altro, per durata ed intensità. Il pensiero, in tal modo, non può veramente svilupparsi, crescere su se stesso in rapporto con ciò che gli è altro. Esso, pur rifiutando l'ossessione dell'identità che mirerebbe a mantenerlo confinato in se stesso, rimane separato dall'altro col quale pure cerca continuamente un incontro. La lacerazione permane: soggetto ed oggetto sono separati l'uno dall'altro e divisi e per quanto il pensiero si sforzi in tal senso non riescono, nell'immediato, ad incontrarsi davvero, a rendere permanente il momento del loro incontrarsi. L'accordo del pensiero con ciò che gli è altro, nel dileguare dello stato di scissione, si dà solo in modo discontinuo, come qualcosa di fugace ed effimero. Il moto del pensiero si esplica in un'alternanza di espansione e contrazione che tende a prospettarsi come *moto perpetuo.* I tentativi d'approccio possono venir moltiplicati all'infinito. Il pensiero, in tali reiterati sforzi, rimane sempre, in definitiva, quel che era all'inizio, condannato com'è a restar separato da ciò verso cui si protende. I suoi sforzi, i suoi molteplici tentativi si dispongono su un piano orizzontale. Il pensiero, come una retta, può estendersi all'infinito. Esso non riesce davvero a verticalizzarsi. Per tale impresa gli mancano i necessari punti di riferimento.

I risultati che sembrano conseguiti dallo sforzo del conoscere non sono, in effetti, veramente conseguiti dal conoscere stesso ma gli si offrono nel mostrarsi della verità come illuminazioni effimere, in qualcosa che sembra conquistato ma poi subito si smarrisce. Ciò obbliga ad una sorta di *immer wieder*. Il pensiero, nel chiarirsi dell'oscuro e nel suo pronto dileguarsi, è costretto a tornar sempre da capo. C'è un'indubbia coazione in ciò che svela la presenza di una sorta di *blocco della dialettica*. Posto che la sintesi è di là - da - venire e non spetta come tale al pensiero, a quest'ultimo incombe il non gradevole obbligo di ammettere senza reticenze la propria fondamentale passività, il residuo, che sembra ineliminabile, d'oscurità che l'avvolge. Non per questo il pensiero deve desistere. È bene che esso, stoicamente resistendo ad ogni scoraggiamento, si ostini nel suo tentare, nel suo « saggiare », nel suo paziente stimolare la resistenza di ciò che gli è altro e che sembra sfuggirgli.

Il pensiero, in una situazione bloccata che dialetticamente esso tende a smuovere (ma lo sforzo dialettico stesso non può non esplicarsi — in ciò la contraddizione fondamentale che condanna oggi il pensiero al paradosso! — all'interno di quello stesso blocco dialettico che esso mira a contrastare e addirittura a spezzare) come la talpa che scava per aprirsi un varco attraverso cunicoli oscuri. Il pensiero è nel labirinto. È sintomatico che l'opera di Benjamin e quella di Adorno, oltre ad alludere assai spesso alla figura del labirinto, ci si presentino esse stesse, nel loro peculiare caratterizzarsi sul piano formale, come un labirinto (come quel labirinto che Benjamin, il quale godeva a smarrirsi nelle città da lui visitate la prima volta, chiamava « la patria dell'esitazione »). Esitazione e perplessità, oltre che infinita pazienza tale da apparire come ostinazione, contraddistinguono il tentare del pensiero che agisce come una sonda su un reale che gli sfugge, che sembra quasi negarglisi. Il pensiero tenta e ritenta (e la similitudine è richiamata da Adorno nella *Dialettica negativa*) come chi, non conoscendo la combinazione, si sforzi di provare reiteratamente sui numeri affinché la serratura della cassaforte possa dischiudergl isi. Da ciò, per il pensiero, la necessità di procedere mediante modelli. Questi hanno la funzione di stimolare il reale, di cui sono l'anticipazione nel pensiero, ad « aprirsi », a svelarsi nella sua verità. Questa, nel permanere di un'alterità non riducibile a ciò che la pensa, *avviene*, *appare-scompare, si mostra per poi dileguare*, in frammenti luminosi che pre-figurano qualcosa che è di - là - da - venire. Tali frammenti, nell'oscurità che li fascia, circoscrivendo e rendendo labile il loro bagliore, sono una *cifra della verità* su cui è chiamata ad intervenire quell'*arte dell'interpretazione*, che ha trovato, nell'ambito della cultura contemporanea, nella psicoanalisi di Freud il proprio insuperato modello. Il pensiero, nel suo tentare e ritentare, si esplica come *sforzo di decifrazione*. Ciò richiede una certosina pazienza che sembra fatta apposta per mandar in bestia i risoluti, i cosiddetti « uomini d'azione », i quali, qualsiasi cosa affrontino, vorrebbero subito giungere alla conclusione, trovarsi in mano qualcosa di tangibile che possa loro servire come univoca chiara indicazione per passare dal pensiero alla pratica. È sintomatica a tale riguardo l'ira di cui danno prova costantemente nei confronti dei pensatori critico-negativi coloro che mirano a rendere il pensiero funzionale a necessità pratiche immediate, utile in termini di efficienza operativa. Da quelli che esigono la pronta traducibilità del pensiero in operatività sociale il pensiero critico-negativo viene avvertito come una provocazione ed esorcizzato debitamente,

con litanie e scongiuri, quasi fosse uno scandalo intollerabile. Non minore è l'odio di quelli che s'attendono dal pensiero indicazioni di massima (se non proprio prescrizioni di condotta) utili per orientarsi nella selva dell'esistenza. Questo, per non parlare dell'avversione e addirittura dell'astio che mostra nei confronti di questi pensatori la genia degli scientisti, la quale si sente scossa nelle sue povere certezze, offesa nelle sue ottuse convinzioni a contatto con una problematica sfuggente che non capisce. Ad onta degli scientisti d'ogni tipo, che si ostinano, con una tenacia e monotonia degne di miglior causa, ad accusare i pensatori critico-negativi di essere nemici della scienza, appare, al contrario, sem pre più chiaro ai non obnubilati come il modo di procedere di questi stessi pensatori (soprattutto di Benjamin e di Adorno) riveli un'intima profonda affinità colle acquisizioni fondamentali della scienza contemporanea, di cui gli scientisti stessi, nella loro miseria intellettuale, sono solo gli ottusi acritici propagandisti. Ciò è tanto più significativo in quanto si sottrae ad ogni proposito volto a tale esito, in quanto si situa al di là delle intenzioni coscienti. È un'affinità che si svela nella consapevolezza, comune ai pensatori critico-negativi e alla più alta scienza contemporanea (il cui potenziale conoscitivo la pratica sociale in atto non può non sacrificare, essendo la scienza stessa imprigionata nella logica del capitale) che i vecchi quadri del sapere non tengono più, che l'universo, nell'immagine che ce lo raffigura come forma in sé conclusa ben ordinata, è « esploso » e che la realtà moltiplica le versioni di se medesima a seconda del tipo d'approccio con cui ad essa ci si accosta e dei parametri cui la si sottopone. In questo senso, un sotterraneo legame corre fra la scienza contemporanea e quel tipo di pensiero che, in base a luoghi comuni, viene considerato da certi critici frettolosi ad essa estraneo. Certo, il pensiero critico-negativo aggiunge a ciò qualcosa di decisivo: il rifiuto del facile relativismo, del convenzionalismo e nominalismo che da ciò potrebbe derivare, nella subordinazione del conoscere, riconosciuto nella sua precarità (non - sapere, povertà che quanto più il conoscere stesso si espande, tanto più, contraddittoriamente, cresce) a qualcosa di extra-conoscitivo (che pure si situa alle radici del moto che spinge verso la conoscenza e lo stimola), all'impulso utopico, al desiderio che in esso si esprime e che esige di realizzarsi in ciò che ancora non c'è. Ma il relativismo, sorgente dalla formalizzazione del soggetto conoscente (della quale la scienza ha bisogno in sede di metodo e nel vivo della ricerca, ma che non ha certo la necessità di sancire come assolutamente valido in sede filosofica), non viene esaltato, di solito, dagli scienziati, la cui cautela critica è nemica delle facili generalizzazioni ed allontana gli scienziati stessi dal culto feticistico del proprio lavoro, ma da quei filosofi, ammalati in effetti di spirito speculativo, afflitti da senso di colpa e vergognosi d'esser tali, in fase di masochistica contrizione, che sono gli scientisti per i quali la scienza è il cattivo surrogato della religione, che essi vogliono insediare a forza sul trono vacillante di quest'ultima.

CONTRAZIONE E STERMINATO

Conscio di muoversi in uno spazio rarefatto in cui tutto sembra cospirare alla sua fine, il pensiero si contrae per raccogliere le proprie forze e sembra (come le lepri della favola ricordate da Adorno) darsi per morto proprio per poter, esorcisticamente, sventare l'eventualità della propria morte. Chiuso precauzionalmente in sé, piegato in sé per non

desistere, il pensiero non smette dal ritentare sempre da capo. Si racchiude nel suo guscio per poi spingere i suoi tentacoli verso ciò che elude di continuo la sua presa. C'è qualcosa di kafkiano in ciò. Non è superficiale l'affinità che unisce Kafka ai pensatori critico-negativi, per i quali significativamente (soprattutto per Adorno) lo scrittore di Praga è l'autore rappresentativo per eccellenza della nostra epoca. Nello stesso movimento alterno, nell'oscillazione tra microscopico ed illimitato si svela molto di kafkiano. In ciò è avvertibile un pericolo costituito dal compiacimento dell'irraggiungibilità che può sorgere in definitiva da una ricerca sempre frustrata che non s'arrende alle proprie frustrazioni. Ne può derivare il gusto di por l'accento sul lato dell'impotenza e della frustrazione, su ciò che ostacola il pensiero e la prassi condannandoli ad un vano conato, alla desolata fatica di Sisifo. In tal caso la negatività si congela e reifica, rovesciandosi, senza avvedersene, in quella stessa cattiva positività che è la sua bestia nera. Il Castello kafkiano finisce per venir adorato proprio per la sua irraggiungibilità. La trascendenza rischia allora di ipostatizzarsi e il pensiero negativo di venir inghiottito dall'abisso kierkegaardiano che converte la dialettica, che diventa sofistica bizantina, apologia di quella stessa negatività il cui peso essa reca su di sé, ad impotente paradosso al cospetto di un qualcosa che inesorabilmente sfugge e che vanifica ogni sforzo teso ad avvicinarglisi. Sarebbe ingenuo sostenere che Adorno abbia sempre evitato tale pericolo. Il compiacimento di un'assoluta negatività, il cui fissarsi in sé si configura come una costruzione perfetta in cui tutti i conti tornano, simile all'affermatività sistematica anche se contraddistinta da un segno rovesciato rispetto ad essa, è una tentazione cui Adorno è stato costantemente esposto. Non sempre egli è riuscito ad averne ragione. In Adorno si nota, fra l'altro, anche un'oscillazione tra la negazione come esercizio critico in atto e un negativo che tende ad ipostatizzarsi, compiacendosi esteticamente di se stesso. Una seduzione pericolosa attrae a sé proprio gli spiriti più lucidi e disincantati, i più avvezzi ad uno strenuo impegno disillusionistico: quella di compiacersi della propra capacità di sopportazione, della disinvoltura con cui il pensiero sa penetrare con lo sguardo, senza tremare, negli abissi del negativo.

Là dove gli altri, desiderosi di poggiare i piedi sul solido, si affliggono e disperano nel trovarsi di fronte a qualcosa che smentisce i loro desideri, colui il cui pensiero sa trovarsi a proprio agio nel negativo e soggiornare, senza batter ciglio, presso di esso, quasi sentendosi a casa propria, può inebriarsi e trar ragione di orgoglio da ciò, quasi facendo sfoggio della propria durezza stoica e della propria capacità di resistenza. L'estetismo della tragedia è il risultato di tale attitudine, inclinando alla quale Adorno si rende simile a quel Nietzsche di cui pure è stato critico lucidissimo. La negatività piegata narcisisticamente a contemplare con soddisfazione se stessa tende a calamitare Adorno entro il suo cerchio incantato nel quale egli, simile a Parsifal, irretito nel fascino di Kundry, di fronte al giardino del mago Klingsor, ama soggiornare, talvolta quasi dimenticando l'obbligo di impedire al negativo di non restare allo stato fluido, di evitargli di convertirsi in una cosa. La fascinazione del negativo, se attrae a sé, ipnotizzandolo, il pensiero, impedisce alla negazione di esplicarsi ulteriormente come esercizio critico. Il prigioniero, incatenato al fondo della caverna, colle spalle voltate all'ingresso, giunge a comprendere che le ombre che danzano davanti a lui sulla parete sono ingannevoli nella loro pretesa di essere sostanza, che sono non cose, ma riflessi di cose. Rendendosi, però, conto

anche della propria impotenza a liberarsi, finisce, pur nello slancio del desiderio che lo spinge ad agognare alla luce che brilla dietro di lui (senza la quale nemmeno le ombre potrebbero disegnarsi sulla parete), per compiacersi non delle ombre (cui si abbarbicano i più deboli, nello sforzo di convincersi a tutti i costi, per consolarsi del proprio stato di degradazione, che esse siano la verità), non delle catene alle quali non si rassegna, ma della propria stoica capacità di sopportarle, senza infingimenti e lamentele, per quel che esse sono. Mentre i deboli non possono ammettere che le catene siano catene, ma debbono infiorarsele per costringersi a credere che esse siano un qualcosa di addirittura seducente, negando essi a se medesimi, per paura, la consapevolezza del proprio stato di prigionia, il prigioniero in grado di trovare in sé la forza di resistere si compiace della propria capacità di dire pane al pane, allontanando da sé con disprezzo ogni forma d'auto-inganno. Si cela in ciò un gusto d'ostentazione della propria forza, un auto-compiacimento, avente in sé qualcosa di stoico e — si direbbe addirittura — di sportivo, che, a rigore, non dovrebbe risultare compatibile coll'impulso utopico il compiacimento di una disperazione paga esteticamente di se stessa rappresenta la degenerazione di quella negatività che l'utopia alimenta in sé come impulso verso il meglio. Le critiche rivolte senza posa da Adorno agli esteti del negativo, responsabili del suo feticizzarsi e quindi del suo vanificarsi, si ritorcono almeno parzialmente contro di lui. La lacerazione, a furia di soggiornare troppo a lungo presso di sé, finisce per trasformarsi di fronte a se medesima in qualcosa di simile ad un idolo. In Adorno la dialettica corre il rischio continuamente di degenerare proprio nella sofistica da lui aborrita, sia pur in una sofistica di segno negativo in cui l'oratoria finisca per mimare il gesto della critica riducendo questa a mera parvenza. Prevalendo la sofistica, il pensiero perde il contatto coi propri stessi contenuti e si rende indifferente ad essi per pensare solo se stesso. La formalizzazione della ragione, e non solo dei metodi da essa elaborati, la sua riduzione integrale, essa medesima a metodo, cioè a mero scheletro, che, fin dall'inizio è stata il costante bersaglio dell'implacabile critica di Adorno, insidia lui stesso. La sua sorveglianza, costretta a dure tensioni, talvolta s'allenta e la critica minaccia di compromettersi nel culto di se medesima.

Lo sforzo cui si sottopone il pensiero critico-negativo è, in effetti, di una intensità che può rendersi a tratti insopportabile, nell'assenza di gratificazioni che esso s'impone come un abito ascetico. Logico che, in certi momenti, il pensiero conceda a sé delle pause. In queste, però, rischia, piegandosi su di sé, di trovare proprio in se medesimo, nell'obbligo alla rinuncia a venir gratificato, la propria estrema gratificazione, il risarcimento per il duro sforzo impiegato. Ciò distoglie il pensiero dal mirare tenacemente a quel solo valido risarcimento che a lui dovrebbe venire dall'adempiersi — inconseguibile presentemente — dell'utopia. Il pensiero che si compiace di sé come utopico tradisce, senza avvedersene, ciò che ama, l'utopia stessa. L'impazienza induce ad una falsa conciliazione, spingendo il pensiero, irretito nella sua assolutizzata negatività, a considerare come datità irriscattabile la realtà da cui è divorziato, accettandola, al limite, nella sua immodificabilità in un modo opposto ma simile a quello del pensiero positivo.

A tali pericoli si espone un pensiero costretto a non espandersi fiduciosamente pur agognando alla libera espansività. L'assenza di sviluppo cui, nel blocco della dialettica da avversare dialetticamente, è condannato il pensiero lo irretisce in una staticità che esso, per altro, non

può accettare, pena il suo scadimento a pensiero positivo. È sintomatico che Adorno non presenti fasi di sviluppo nel suo pensiero attraverso il succedersi delle sue varie opere. Si notano arricchimenti ed approfondimenti, ma non mutamenti né svolte. Dalla giovanile opera su Kierkegaard fino al saggio su Alban Berg e all'*Aesthetische Theorie* il pensiero di Adorno si presenta compatto. Già all'inizio esso è, fondamentalmente, ciò che sarà alla fine. Le sue opere presentano dislivelli di resa espressiva e di qualità, ma non differenze vere e proprie per quel che concerne l'impianto del pensiero il quale resta, nell'essenziale, immodificato. Ciò è reso inevitabile da quanto sopra s'è detto: dall'*impasse* in cui il pensiero nel suo confronto con ciò che è bloccato si trova irretito. Il pensiero non può crescere e mutare a contatto con l'altro - da - sé, poiché il contatto stesso con questo è minato alla base e il pensiero può solo opporsi a ciò che lo irretisce all'interno dello stato medesimo d'irretimento. Ciò impone al pensiero l'obbligo di scavare in se stesso, di approfondire, non solo di ribadire, ciò che gli è stato dato di conseguire. Al posto di uno svolgimento abbiamo accentuazione, intensificazione, approfondimento. L'impegno stesso della critica costituisce per il pensiero una prigione da cui, esso medesimo, nei momenti di debolezza, non può non sognare d'evadere. Il rifiuto dell'evasione è, però, un obbligo perché lo sforzo di propiziare l'avvento della liberazione nel futuro esige la rinuncia al simulacro di quest'ultima nella cattiva realtà del presente. Impossibilitato a qualsiasi fuga in senso verticale dal suo stesso impegno, il pensiero è costretto ad esplicarsi in senso orizzontale. Il suo moto interno lo spinge non ad espandersi nel contatto con l'altro, presupponente lo stato di conciliazione, ma a dilatarsi a macchia d'olio. Il discorso privo di curvatura ha davanti a sé un'estensione orizzontale che si perde a vista d'occhio. Abbandonandosi a sé, esso viene attratto dalla sirena dell'illimitato che minaccia di condannarlo all'informe. L'effetto di ciò è la maledizione consistente nel non poter mai giungere ad una conclusione.

Adorno subisce l'attrazione dell'illimitato. Abbandonandosi alla propria scrittura, che prolifera su se stessa in un modo che ha spinto alcuni a parlare di *stenografia mentale*, egli rivela la tendenza all'enorme (ad un'enormità abbastanza simile a quella del suo odiosamato Wagner). Le pagine, sovrapponendosi a strati le une alle altre, in un vertiginoso intreccio di temi che si richiamano a vicenda, di analogie, di divagazioni, di ripetizioni miranti ad approfondire il già detto, di echi, di reminiscenze, tendono a formare una fitta selva di parole, simile ad un labirinto, in cui il lettore ha l'impressione di smarrirsi. Il discorso si rende simile ad una foresta per rendere l'idea della quale il richiamo che sorge spontaneo è quello a Proust. Tipici a riguardo i saggi interminabili che compongono un'opera della mole della *Dialettica negativa,* i quali sembrano davvero, al lettore ammirato ma anche un po' angosciato, di non dover proprio finire più. È per reagire a tale tendenza diluviale che Adorno s'impone, nei suoi saggi apparentemente più liberi e perciò maggiormente riusciti, la disciplina della brevità piantando intorno al suo discorso limiti stretti invalicabili. Da un estremo si passa così all'altro: dall'enormemente dilatato all'estremamente circoscritto.

Adorno raggiunge i suoi più alti esiti proprio quando l'impulso espressivo s'impone, apparentemente comprimendosi e mortificandosi, limiti fortemente vincolanti, inibendosi l'espansione in quelle dimensioni dilatate che su di esso pur esercitano una forte attrazione. L'impulso espressivo, negandosi in apparenza nell'auto-controllo che esige una ben definita

disciplina stilistica, in effetti non deprime se stesso, ma si potenzia nell'ambito dell'estremamente delimitato che lo costringe ad omettere proprio ciò che per il pensiero è l'essenziale. Il *più* e il *meglio* non devono mostrarsi esplicitamente, fissati sulla carta, ma trasparire in filigrana, brillare, a tratti, fra gli spazi vuoti, emergendo dal fondo che è il rovescio oscuro del discorso. Il più prezioso in un discorso è ciò che, sotterraneamente presente, rifiuta di rendersi palese in superficie, di esplicitarsi, ma tende ad affermarsi come il *non* di ciò che viene detto. Il *dire* è proteso verso il *non* di sé: esso riceve forza proprio da ciò che a se medesimo si inibisce, proprio da quella dimensione profonda di cui sembra privarsi. L'arte dell'omissione fa tutt'uno, per Adorno, collo sforzo teso verso un'intensità nella quale l'impulso espressivo si nega per potenziarsi. L'impulso trae forza dalla lotta contro il limite pesante che da sé s'è imposto per non disperdere la propria carica energetica. È per questo che l'opera cui maggiormente sarà affidata in futuro l'immagine di Adorno come scrittore è *Minima moralia.* La parte più felice della sua produzione è quella in cui il pensiero si costringe a formulazioni brevi e lampeggianti che molto ricordano gli aforismi nietzschiani. Gli esiti più intensi, in un'opera come *Dialettica negativa*, sono affidati all'ultima parte del libro, intitolata *Dopo Auschwitz*, in cui Adorno, impedendosi l'espansione in senso orizzontale del discorso rilevabile negli altri saggi che compongono il volume, contrae il proprio pensiero in frammenti in cui la densità espressiva s'esalta grazie al restringersi del discorso entro limiti ben tracciati che lo costringono, per così dire, a « verticalizzarsi ». Questi frammenti sono una sorta di continuazione del discorso per intermittenze dei *Minima moralia.* L'utopia stessa sembra esigere un modo di procedere discontinuo, frammentato, rifiutando l'espansione espressiva incontrollata ed anche ogni forma di esposizione dilatantesi in senso orizzontale. Ponendo a sé continui limiti ed ostacoli, parteggiando apparentemente per ciò che minaccia di condannarlo all'impossibilità, il pensiero si strappa ad ogni pericolo di celebrare la positività.

La contrazione (auto-inibizione espressiva del pensiero) nella brevità contrassegna di sé un certo tipo di saggistica per la quale il vero può mostrarsi solo a sussulti e labilmente, come anticipazione utopica di sé, all'interno del falso (nell'ambito del quale non si dà vera vita). Nietzsche e Kraus, oltre a Benjamin, sembrano essere i modelli saggistici che offrono ad Adorno l'indicazione fondamentale di un modo di procedere atto ad impedire al pensiero di impantanarsi nella falsa positività. Questo anche se, nell'accostare Nietzsche, Adorno si è mostrato sempre provvisto delle dovute cautele e se, nei confronti di Kraus, non s'è mai mostrato molto benevolo, formulando, anzi, su questo saggista giudizi pesantemente negativi per lo più eccessivi ed ingiusti.

L'inclinazione micrologica benjaminiana, esplicantesi come amore per l'infinitamente piccolo, considerata da Adorno come una lezione da conservare al pari di un tesoro, lo spinge verso l'attento studio di quegli scrittori nei quali il *grande* appare celato nel *piccolo.* Benjamin ed Adorno sono fedeli all'esempio di Freud per il quale il minuscolo si rivela allo sguardo attento che lo indaga come un universo. Tale inclinazione è rifiuto d'escludere l'*accidentale*; è, anzi, negazione della *legittimità stessa della nozione d'accidentalità.* L'immagine, a differenza del concetto, non può dar per scontata la distinzione di rilevante e di irrilevante: per lei tutto è significativo; tutto merita attenzione ed amore. Il linguaggio metaforico,

che Benjamin ha derivato come modello dagli emblematisti del barocco, si esplica in una paratassi, che concentra in sé, in brevi periodi, una grande ricchezza di motivi. La *miniatura* fonde in sé estrema lontananza ed estrema vicinanza. La maestria si esplica al servizio del minuscolo. Proprio in questo, Kraus ha insegnato molto a Benjamin e ad Adorno. Il genio di Kraus è il genio dell'aforisma. Egli, combattendo la sua spietata battaglia contro la corruzione provocata dalla stampa, sua bestia nera, era solito muoversi fra i detriti del quotidiano, tra i relitti di usurati luoghi comuni. L'attrazione ambivalente esercitata sugli spiriti più lucidi dalla *bêtise* di cui sono impregnati i luoghi comuni, dall'imbecillità allo studio implacabile della quale, nella fascinazione esercitata dall'oggetto stesso criticato sullo spirito criticante, Flaubert dedicò gli anni della sua maturità intellettuale, si nota in Kraus come un'inclinazione irresistibile, portata alle estreme conseguenze. Dai luoghi comuni Kraus sapeva isolare la scheggia nella quale improvvisamente poteva brillare la verità. La sua più segreta vocazione si manifestava, come ben ha intuito Roberto Calasso, nell'esigere *l'assoluto nel minuscolo*, pur non pretendendo di attingere a qualsivoglia certezza esplicita, rifiutandosi il pensiero di fornire garanzie di qualsiasi tipo. È sintomatico che Freud, scrivendogli, abbia individuato, nel lodarlo, l'aspetto più squisitamente krausiano (il che indica l'affinità profonda fra due uomini che certo non si amarono), congratulandosi per la sua « capacità di riconoscere il grande nel piccolo ». Quello di Kraus è un giudizio universale cui la vita contemporanea viene sottoposta attraverso l'esame spietato, al microscopio, dei suoi minimi dettagli. La totalità del reale è frantumata; ogni spezzone, in una realtà sconnessa, può assurgere ad un'impensata importanza. Kraus oscillava fra l'enorme e il minuscolo ma, nello stesso tempo, era attratto dalle minuzie. In lui c'è la nostalgia della sintesi unita al senso lucido e severo della sua inconseguibilità in un universo irrimediabilmente degradato. Pur perso dietro il miraggio della gigantesca opera teatrale *Gli ultimi giorni dell'umanità*, specie di mostruosa enciclopedia della decadenza e della crisi, Kraus era, però, soprattutto autore di fulminei taglienti aforismi. Il *ciclopico* rappresenta in Kraus l'emblema in cui si concentra ogni speranza di poter attingere ad una sintesi senza sacrificare i particolari, ma lo *sterminato*, indulgendo al quale, il progettare sfocia in opere incapaci di trovare una conclusione, indica l'impotenza di Kraus a giungervi. La verità è aggredibile, senza mai essere univoca e definitiva, nei rottami di una mastodontica costruzione che non si lascia riedificare. Il *gigantesco* assume, nell'era della degradazione, un sapore consapevolmente o inconsapevolmente *ironico*: diventa *mimesi del caos* brulicante sotto un *ordine falso* che minaccia di crollare da un momento all'altro. L'aforisma coglie il particolare che, non lasciandosi sussumere da una totalità che non lo rispetta, esige per sé la totalità stessa. L'aforisma tiene in sé compressa una totalità che, sottratta alla morsa che la costringe a concentrarsi, potrebbe dilagare, espandersi in tutte le direzioni giungendo a proporzioni abnormi. Nell'universo « esploso », sottratto all'imperio della forma, non composto in un ordine chiuso, non c'è alcun limite oggettivo che possa arrestare tale espansione. Il limite, l'esplicarsi del pensiero in espressione deve saperselo dare da sé (e quanto più questo è vincolante e addirittura costrittivo tanto meglio è). Lo *sterminato* è insito potenzialmente nel *minuscolo*. *Gigantesco* e *brevità come contrazione nell'estremamente conciso*, si richiamano, in Kraus, a vicenda. Lo sterminato è ciò cui tende una grandezza incapace di darsi una for-

ma, spinta a dilagare da un impulso oscuramente dinamico all'interno di un universo scardinato nel quale mancano sicuri punti di riferimento. La forma si rifugia nel recinto del *piccolo*, mentre il *grande* tende a disgregarsi nell'informe. In campo musicale, il deflagrarsi della grandezza incapace di comporsi in forma compiuta, di far proprio veramente quel modello beethoveniano che ancora esercita il suo fascino imperativo è rilevabile nelle mastodontiche interminabili sinfonie di Bruckner. In queste conta proprio ciò cui l'autore meno teneva: i particolari a sé stanti, scentrati rispetto a quello che vorrebbe essere il punto di saldatura e di equilibrio della composizione la quale, non tenendo più, spinta a dilagare, a spezzare i propri limiti, nel compromettersi dell'unità, della compattezza dell'insieme, si frantuma, votandosi ad una frammentarietà che smentisce l'intenzione, vittima di una falsa rettorica sublimità, la quale era rivolta al trionfo del tutto. Bruckner è artista vero suo malgrado, in contrasto colle proprie stesse intenzioni, le quali, realizzandosi compiutamente, l'avrebbero votato al falso. Egli è un decadente che si vuole e si crede un classico. Le sue velleità costruttive sono votate al fallimento. Le enormi dimensioni delle sue sinfonie sono il risultato del suo slancio verso un sublime di maniera, che è mero idealismo rettorico, falsità, *Kitsch*. Il fallimento del *Kolossal*, da lui stesso, con zelo filisteo, amato, salvo Bruckner dal *Kitsch* nel momento stesso in cui le sue composizioni sembrano naufragarvi. La totalità frantumata consente ai particolari ridotti a frammenti di sprigionare da sé una struggente carica di liricità (intrisa di impotente rimpianto ed attanagliata dall'angoscia, in un'atmosfera percorsa da funebri presagi, nell'ossessione cimiteriale propria del *Liberty*) che, nel dispiegarsi trionfale della falsa totalità sarebbe stata sommersa e impedita a manifestarsi. Nel naufragio del *Kolossal*, in un fallimento che condanna il grandioso alla parodia di se medesimo, il *Kitsch* si denuncia da sé nella sua falsità, rovesciandosi, e ciò che ha la meglio, sulle macerie della totalità, è proprio ciò che il *Kitsch* stesso mirava a soffocare. In Mahler, al fallimento involontario e salutare delle grandi intenzioni (che salva il potenziale espressivo che esse tendevano a sacrificare) subentra la mimesi del *Kitsch* al fine di dar voce, per contrasto, a ciò che esso nega, coll'affermarsi della sua chiassosa volgarità.

Lo sterminato costituisce una tentazione costante per quello spirito mitteleuropeo nell'ambito del quale la crisi della realtà contemporanea ha trovato modo, con più struggente intensità, di manifestarsi in tutta la sua portata. Il crollo degli Imperi centrali ha posto l'Europa di fronte all'abisso dell'informe, nell'attrazione di quel caos in cui è celato, col proporsi brutale del barbarico, il miraggio della liberazione. In Musil e in Broch l'ambivalenza verso l'informe come moto alterno di attrazione e repulsione è chiaramente ravvisabile. Il richiamo di un'enormità tendente a sconfinare nell'illimitato, nell'impossibilità del grandioso di far di sé una grandezza ordinata nell'imporsi della forma sul caos, si fa sentire, in tutti gli ambiti dell'operare artistico, nel momento dello sgretolarsi della civiltà mitteleuropea, la quale dà il meglio di sé nei sussulti, negli ultimi scatti della propria agonia. La seduzione del grandioso come forma disgregantesi nell'informe è avvertibile, in campo cinematografico, nell'opera di Stroheim. È significativo che il capolavoro di Stroheim, *Greed*, durasse, nella versione originaria, quasi dieci ore. Massacrato di tagli, mutilato, questo straordinario film ci appare come il frammento di quella totalità distrutta cui esso tendeva e che aveva cercato di essere. La sua straordinaria forza, ritrattasi dall'insieme

votato al fallimento, si rifugia nei particolari dai quali si sprigiona la forza stessa del desiderio espressivo che animava originariamente un progetto grandioso votato, per il suo discostarsi dal principio di realtà, al fallimento.

Posto che la sintasi è di - là - da - venire, tutto è destinato a restar aperto, incompiuto, in sospeso. Il reale stesso, votato alla frammentarietà, si pone come un'unica enorme ed ansiosa interrogazione che attende ancora che le venga data una non deludente risposta. Immerso in un limbo, l'esistente attende di nascere a se stesso. Il primo giorno della creazione deve ancora venire. Tutto è fatto dipendere dal futuro, in un'apertura illimitata al non - ancora. La dialettica, nello stato di sospensione, si obbliga ad espungere da sé fin l'ultimo sospetto di positività. La negazione deve, senza posa, intensificare se stessa.

PARADOSSO

La fedeltà strenua al negativo, l'impegno ad approfondire la negazione nell'esercizio di quest'ultima inducono Adorno al *paradosso.*
Il lettore di Adorno resta frequentemente colpito da una tendenza stilistica ricorrente che consiste nell'uso di proposizioni inizianti con l'avverbio *nur* (solo, soltanto) o contenenti termini come *einzig* (unicamente) o come *erst* (nel senso di appena o soltanto). Siffatte proposizioni di solito sono poste al termine dei discorsi critici via via affrontati e talvolta presentano il verbo al condizionale.

Molteplici esempi di tale tendenza si possono ricavare dai *Minima moralia.* L'avverbio *nur* vuole indicare che in una situazione « chiusa », nella quale le alternative in fondo si equivalgono nella loro negatività, l'unica possibilità di salvezza può essere garantita da un atteggiamento d'equilibrio instabile, teso, per così dire, a « temporeggiare ». Viene invocato un atteggiamento paradossale di oscillazione tra due opposti egualmente negativi, che deve tradursi in una affermazione che neghi se stessa per preservarsi da tutto ciò che la mette in forse. Adorno tende a riconoscere sempre in uno dei due termini contrapposti l'orma, la presenza dell'altro. In tale sforzo è sorretto dal pensiero dialettico che è essenzialmente per lui « il tentativo di spezzare il carattere coattivo della logica coi suoi stessi mezzi ». L'impegno critico deve in sostanza esplicarsi nello sforzo di raccogliere in sé un'alternativa apparentemente senza sbocco per dominarla, per impedirle di rivelarsi distruttiva. Il paradosso è esercizio critico-dialettico esplicantesi all'interno di una contraddittorietà che esso non riesce a superare, ma di cui anticipa idealmente il superamento. Di fronte ad un'immediatezza già occultamente mediata che oppone resistenza alla mediazione come esercizio soggettivo cosciente, impedendo la sintesi, il paradosso si pone come anticipazione utopica della sintesi stessa. Esso è il risultato di un'attitudine a guardare la realtà presente dall'angolo visuale dell'utopia, grazie alla quale le cose ci appaiono nella luce che su di esse cadrà il giorno della redenzione. La luce messianica dissesta l'apparenza della quale oggi il mondo è prigioniero, « strania » le cose dalla loro presente configurazione e consente un confronto tra lo stato attuale della realtà e l'essenza stessa di questa come risultato ultimo del suo divenire.

Il paradosso è un esercizio d'alto equilibrismo, una sfida all'impossibile. Richiede un'estrema tensione intellettuale che rifiuti fermamente di appagarsi in alcunché di acquisito. In esso è riscontrabile una *Stimmung* religiosa, forse solo inconscia, che conferisce alle riflessioni adorniane

una tonalità inconfondibile, dalla quale traspare la componente messianico-giudaica sotterraneamente presente nel pensiero adorniano e convivente con un'altra di origine luterana. Il pensiero di Adorno tende alla felicità attraverso la disperazione. Finge la resa alla strapotenza dell'orrore presente per impedirgli di avere il sopravvento. Si tratta della finzione cosciente dell'identificazione coll'aggressore. Il pensiero tende a porsi come un *gesto*. È mimesi, rito di propiziazione ed insieme scongiuro, esorcismo. Mima l'avversario per prevenirne le mosse. Paradosso ed esorcismo stanno alla base del pessimismo critico di Adorno che subordina se stesso all'utopia [65].

L'esercizio del paradosso è indissociabile da un impegno stilistico teso verso una scrittura concettualmente densa ed insieme estremamente flessibile, a tratti acrobatica, in cui una fredda eleganza priva di vezzi e lenocini s'accompagni al massimo di precisione, senza mai cadere nella pedanteria. Il saggismo raffinato di Adorno, pur non essendo mai « inventivo » nel senso frivolo deteriore del termine, spesso si compiace di esplicarsi attraverso qualcosa di simile a veri e propri colpi di scena.

La struttura concettuale è calata nell'aneddotico. Immagine e concetto si richiamano e sostengono a vicenda senza che la prima prevalga rendendo « suggestivo » il pensiero col ridurlo a elemento visivo. La concettualità nella scrittura procedente per metafore non deprime se stessa, ma si fa acuminata e penetrante. Adorno trova i suoi esiti migliori quando s'attiene ad un tale tipo di scrittura saggistica. Quando, impegnato in discorsi, per così dire, puramente filosofici (come ad esempio nella *Metacritica della gnoseologia*, nei *Tre studi su Hegel*, nella *Dialettica negativa*, negli scritti di sociologia e di musicologia) esplica per esteso il proprio ramificato pensiero, sgomitolandolo, distendendolo in senso orizzontale, la scrittura, facendosi concettuale nel senso stretto del termine, si presenta irta di tecnicismi e di francesismi, abbondando di formule, usando largamente una terminologia « professionale » fra le più ardue, perdendo gran parte della sua eleganza, della sua grazia per farsi talvolta addirittura arida e contorta. In Adorno, il concetto sprigiona da sé una maggiore energia quando non è direttamente visibile, quando è latente in aneddoti, in figure, in emblemi, per esplicarsi qua e là in fulminee criptiche formulazioni che si pongono come il compendio di una peripezia articolantesi attraverso una serie d'immagini, che quando si rende evidente esplicitandosi in proposizioni astratte impegnate a renderlo direttamente percepibile.

La saggistica adorniana, come odissea del concetto attraverso figure, aneddoti, simboli, riesce a conferire una palpitante drammaticità alle più ardue parabole del pensiero teoretico che essa riesce, senza impoverire in alcun modo il pensiero stesso, anzi stimolandolo e spingendolo ad acutizzarsi, a rendere avvincenti. In ciò il carattere « teatrale » della saggistica adorniana cui prima s'è accennato.

MONOLOGO

Il teatro è rito. In esso il sempre-eguale si sottrae, rappresentandosi, al funereo dominio dell'identico; si rinnova nel momento stesso in cui sembra solo riconfermarsi per quel che è. L'identità, nel rito diventato

[65] Per l'approfondimento di questa tematica vedasi: Tito Perlini, *Paradosso ed esorcismo in Adorno*, in « Tempi moderni », n.s., a. XII, n. 2, Primavera 1970.

rappresentazione estetica, spezza se stessa raffigurandosi come gioco. L'*emergenza* prevale sulla *permanenza*. Il teatro sprigiona da sé la magia del possibile nel rito. La necessità, rappresentandosi, si schiude alla comprensione, svincolandosi dal sacrificio rituale cui subentra il gioco, il quale, trasfigurandolo, si svincola dalla maledizione di una fatalità che opprime gli uomini. Il sempre-eguale, se rappresentato, fa emergere da sé ciò che lo confuta. Ciò attrae il saggista verso il teatro. Adorno ha sempre amato il teatro come dimensione di libertà in cui il sacrificio trascende se stesso nella serenità del gioco che è anticipazione utopica della liberazione. Al contrario, ha avversato costantemente il cinema come realtà al quadrato, come raddoppiamento della datità esistente, come cieca apologia del fattuale, il quale, abbellito e reso suggestivo, risulta incapace di trascendersi, venendogli a mancare proprio l'aiuto del gioco estetico, verso qualcosa che sia al di sopra del suo mero esser tale.

Il teatro, che in origine ebbe un significato comunitario, come sede della rivelazione del sacro, fu per lungo tempo, nella stretta connessione che lo legava al culto religioso, una sorta di tempio, in cui si celebravano riti che ancor più anticamente ebbero la volta celeste come loro cupola. Il teatro borghese aspira ancora ad essere un tempio, ma subisce, nel contempo, gli effetti della dissacrazione. In esso non si celebrano più misteri che abbiano un significato univoco per l'intera comunità degli spettatori. Questi non partecipano più ad un rito, in cui rafforzare la propria comunanza, ma sono ciascuno, nella platea che non unisce ma separa i singoli rendendoli, nell'anonimato generale, tutti simili ma eterogenei l'uno rispetto all'altro e non comunicanti fra di loro, una monade riflettente in sé la società atomizzata. L'incanto che il teatro borghese sa sprigionare da sé si rivolge al singolo ed assume una caratteristica ludico-aristocratica. Il teatro è un luogo di godimento estetico per pochi, non più un luogo di rivelazione. È questa una sorte che il teatro nella nostra civiltà non riesce a rovesciare (e a poco sono valsi gli sforzi di coloro che hanno cercato di risacralizzare il teatro o di trasformarlo in teatro post-borghese, per esempio in teatro politico-rivoluzionario, tentativo fallito poiché tale teatro — tipico il caso di Brecht — s'è rivelato ancora e sempre teatro borghese). Coll'avvento dell'*Aufklärung* e col suo rovesciarsi il teatro è un luogo privato, per la collettività, della sua magia (questa può conservarsi solo per il singolo spettatore sensibile).

Nella civiltà borghese il teatro, sradicato da un tessuto comunitario, subisce un processo di progressivo svuotamento che sembra votarlo alla fine. Il teatro avverte la minaccia di estinguersi. Ciò lo spinge a riflettere su di sé. Non poca parte della drammaturgia moderna più consapevole della sorte che la civiltà borghese riserva al teatro è teatro a proposito del teatro, è teatro che riflette su di sé e rappresenta il dramma di se medesimo. È cioè meta-teatro. In Shakespeare, che come ha intuito genialmente Kott, sembra proprio nostro contemporaneo, situandosi, con straordinaria preveggenza, alle origini della civiltà borghese, il meta-teatro si profila già chiaramente. Amleto è il personaggio meta-teatrale per eccellenza. Attraverso questa figura il teatro investe criticamente se stesso alle radici, ponendosi in discussione in quanto tale. Il teatro, sdoppiandosi, pone di fronte a sé se medesimo come il proprio oggetto primario di riflessione. La rappresentazione teatrale si avverte nella sua problematicità e, in quanto tale, tende a riconoscere la propria affinità colla vita stessa, attanagliata nella morsa del falso,

nell'ambito di un'astrazione trionfante che tende a sussumere a sé la realtà per dissolverla in sé. Il meta-teatro (teatro al quadrato, rappresentazione critica che il teatro compie su se stesso) per mezzo della rappresentazione chiama in causa la vita stessa che esso rappresenta come qualcosa di straniato da sé e di deformato. Per la riflessione meta-teatrale la vita stessa, imprigionata sempre più nella finzione, nel falso, è teatro. Nell'ambito della vita-teatro l'agire umano e sociale corre il rischio di smarrire se stesso, di perdere la propria carica innovativa, la propria *vis* inventiva e creativa, per ridursi alla smorfia caricaturale di se stesso, copertura ingannevole di uno stato di paralisi. La riflessione di Amleto è incentrata sul motivo della critica della vita falsa, della vita straniata da sé, che si riduce all'ingannevole rappresentazione di se stessa, in un morto rituale attenendosi al quale l'agire si irrigidisce subordinandosi a tracciati prefissati, scadendo a mera ripetitività.

Amleto si presta a fornire, con la propria figura, un punto di riferimento e un simbolo alla più problematica, radicale e rischiosa riflessione contemporanea sulla crisi di un'intera civiltà e dei valori che stanno al suo fondamento. Nietzsche e Kierkegaard richiamano, ciascuno dei due a modo suo, la figura di Amleto. Kierkegaard non ha nascosto il carattere di familiarità che rivestiva per lui tale figura e, ponendo l'accento su Amleto come simbolo del genio della Danimarca, s'è vantato, egli stesso, di caratterizzarsi nella riflessione svolta attraverso le sue opere, come il filosofo rappresentativo di questo paese. Anche per Adorno (che di Kierkegaard ha subìto in maniera certo non irrilevante l'influsso) il richiamo ad Amleto, e alla condizione che tale personaggio riassume in sé simbolicamente, è lecito. Adorno fa pensare ad Amleto soprattutto per la sua tendenza al monologo. Ciò è stato colto con acume da Silvano Sabbadini in una delle più intelligenti recensioni che siano apparse in Italia della *Dialettica negativa.*

Il monologo è, emergendo dalla trama imprigionante di una rappresentazione votata al falso, un momento di liberazione che si esplica come demistificazione lucida di qualsiasi tipo di inganno. Il palcoscenico si svuota, allontanando da sé i penosi fastidi cui la trama lo sottopone. Il brusìo dei comprimari tace e con esso il vano clamore di una dimensione deformata e deformante, segnata a fuoco dal marchio dell'alienazione. In un mondo votato al falso, invischiante nella falsità l'articolarsi stesso dei rapporti umani, la critica si rifugia nel monologo che è una pausa imposta dalla coscienza, impegnata nella riflessione fondamentale sulla vanità di ciò che viene svolgendosi sulla scena, alla rappresentazione. Il protagonista, strappandosi al gioco imposto da quest'ultima, avanza e prende voce, sforzandosi di rifar proprio quel linguaggio che la tragedia gli ha rubato, sottraendosi ad un parlare che non dice e meno che mai rivela, anzi nasconde. Il monologante si concentra in se stesso, nella tensione che lo stimola ad emanciparsi dalle regole che un gioco fuorviante sembra imporgli. Liberandosi dagli eventi precedenti, egli manifesta e insieme giustifica la sua differenza dagli altri, il dissidio che lo oppone alla logica della rappresentazione. Il monologo è critica dell'agire teatrale, riflessione sulla fatalità che condanna l'azione a decadere al rango di mera finzione, di vana mimesi della verità in un contesto che ne impedisce l'avvento. Il monologo è altresì lo sforzo di sottrarsi alla trappola costituita dall'ambiguità di un linguaggio che può suscitare da sé equivoci. Le parole, nel rivolgersi del protagonista ai fantasmi che turbano la sua vita, vengono distorte (ciò che è capito non ha nulla a che fare con ciò che viene detto); mentre le azioni,

attraverso le quali il personaggio mira ad un ordine metafisico, finiscono per impantanarsi in ridicoli esiti accidentali. Nel teatro rappresentante la vita-teatro il personaggio, cosciente della finzione che lo insidia e che tende a paralizzarlo, è costretto a far buon viso a cattiva sorte, ad adattarsi, per sopravvivere, a qualcosa in cui ha cessato di credere, a parlare come gli altri, accettando un linguaggio triviale che egli pur sa essere minato alle radici da equivoci fondamentali e tale da impedirgli di esprimersi. Il monologo è la tensione del soggetto individuale, serrato nella morsa del falso mirante a vanificarlo, a liberarsi da ciò che condanna all'equivoco il suo parlare e che sembra impedirgli di esprimersi, di manifestarsi ed anche di agire. Il dolore, non più sopportabile, si apre un varco, conquistandosi alcuni attimi di solitudine nel vuoto del palcoscenico. Il linguaggio inquinato si piega su di sé e, lottando contro la propria tendenziale rigidità ed inerzia, cerca disperatamente, nella rinuncia ad una comunicazione immediata (ritenuta, come tale, falsa) di riaprirsi all'espressione. « Il linguaggio del monologo nasce quindi come lingua del paradosso e della speranza: occorre adoperare parole compromesse da un uso infamante per significare la loro possibilità di purezza, proclamare che non ci saranno più matrimoni quando è una sacralità matrimoniale degradata che si rivendica, parlare del futuro quando il passato ci ha così determinati da sapere che nessun futuro è per noi possibile, infine rivolgersi a un pubblico che tutto sta dalla parte degli oppressori, che non perde occasione per addossarci, non più scrollabili, le sue colpe » [66].

Il linguaggio rifiuta come falso il dialogo, ogni forma di comunicazione immediata, l'agire nell'ambito di una realtà che fa di tutto per deformarlo nella propria caricatura, il vivere stesso sottoposto all'imperio di ciò che lo falsifica. In questo senso — precisa Sabbadini — il linguaggio del monologo è, paradossalmente « lo spazio interno alla tragedia, solo da cui la tragedia può essere giudicata ». Il monologo è interno alla tragedia nella misura in cui è determinato da essa come luogo deputato nel quale solamente può venirci concesso un momento di sopravvivenza, ma, nello stesso tempo, è anche esterno alla tragedia, per il fatto che opponendo il proprio rifiuto alla degradazione del linguaggio operata dal dialogo « diviene linguaggio cosciente di sé ». La tragedia in tal modo si scinde. La sua parabola verso la catarsi finale è spezzata. A questa si sostituisce il monologo e « il sogno d'una esistenza senza vergogna, non più rappresentabile in azioni, rimane così esclusivamente custodito dalla passione linguistica » [67].

Nel monologo, la disperazione, rendendosi esplicita, mira a smentire la propria irreparabilità nello sforzo dell'espressione. Il messaggio, simile al famoso « manoscritto nella bottiglia », rifiuta il riferimento a destinatari comunque precisati. Il linguaggio di chi vuol rivolgersi ad un pubblico socialmente determinato è già in quanto tale, semplicemente perché tale, nel falso, destinato a ristagnare in esso e a consumarvisi. Il discorso, nella sua forma monologante, si rivolge intenzionalmente a tutti di diritto e a nessuno di fatto, pur sospettando che, in pratica, finirà per venir probabilmente raccolto da un pubblico condizionato in modo tale da non poter non equivocare e falsificare ciò che raccoglie.

[66] Silvano Sabbadini: scheda su T.W. Adorno, *Dialettica negativa* (Einaudi, Torino, 1970) in « Nuova Corrente », n. 53, 1971, p. 368.
[67] Ivi, p. 369.

Solo un siffatto sforzo, però, anche se forse vano, può consentire in qualche modo, al monologante, di preservare il linguaggio dalla devastazione operata su di esso fino in fondo dal suo medesimo crescente reificarsi.

In Adorno il monologo è un modo per opporsi alla fatalità della tragedia all'interno di quella tragedia che sorge dalle inadempienze della storia, dal mancato avverarsi delle sue promesse. Il monologo è, per Adorno, quella filosofia che la rivoluzione avrebbe dovuto superare in sé e sopprimere inverandola, realizzandone le speranze. « Wozu noch Philophie? ». È questa la fondamentale domanda che Adorno, nell'accingersi al suo monologo intessuto di estremi paradossi significativamente si pone. La filosofia, che una volta sembrò superata, si mantiene in vita perché è stato mancato il momento della sua realizzazione. La *Dialettica negativa* inizia con tale atto di ripiegamento su di sé del pensiero che, smentito dalla realtà, è mancato all'appuntamento con la prassi rivoluzionaria liberante, ricadendo nelle spire della coscienza infelice. Quest'ultima, sapendosi lucidamente tale, evita ogni compiacimento di sé, esplicandosi come strenuo esercizio critico capace di assumere su di sé, nell'estremo del paradosso, un'assoluta negatività. Il pensiero, nello stato di lacerazione che lo mantiene avulso dalla prassi, si manifesta come un gesto, come stimolo, provocazione, sforzo disperato di propiziazione, volontà di far riscaturire il possibile dall'impossibile. Sabbadini mette in evidenza come Adorno tenda a dar voce all'esigenza di un decisivo passaggio dalla visione tragica al marxismo in una situazione in cui sembra che, al contrario, nella smentita di quel superamento del tragico nella dialettica liberante che Lukács e Goldmann avevano dato per già attuato, sia proprio il movimento opposto (la regressione del marxismo a contraddittorietà distruttiva insuperabile) ad imporsi. Fallita la trasformazione del mondo, resta l'irrinunciabilità — che il pensiero impotente ha il dovere di ribadire — dell'esigenza che verso di essa muove. In Adorno la lucida consapevolezza del reimporsi della tragedia è un esorcismo opposto alla sussunzione a sé da parte di questa del pensiero. Ponendosi senza infingimenti, di fronte al peggio, il pensiero stesso non si piega alla fatalità che da esso sembra sprigionarsi. Nella fedeltà al negativo è custodita la speranza in una rivoluzione sconfitta dalla storia.

Nel monologo giunge all'espressione, nello sforzo di non soggiacere a se stessa, la disperazione suscitata dalla rivoluzione mancata e tradita. Vibra costantemente nell'intimo del paradossale monologo adorniano l'esito della tragedia tedesca. Il monologo reca in sé la traccia di un trauma. L'ombra del fallimento della rivoluzione tedesca si stende sulle pagine adorniane. Fallita la rivoluzione in Germania, che avrebbe dovuto estendere all'intera Europa il grande rivolgimento liberatore del '17, la stessa rivoluzione sovietica, nell'isolamento imposto al paese, circondato dal nemico, in una situazione pressoché proibitiva, s'è trovata nella condizione di doversi scavare la fossa nel momento stesso in cui disperatamente s'è sforzata di difendere le proprie conquiste rese precarie dalle smentite della storia. L'assassinio di Rosa Luxemburg e di Karl Liebknecht, evento tragico per eccellenza, sciagurata svolta catastrofica decisiva che ha contrassegnato di sé l'orribile sviluppo ulteriore nell'affossamento delle speranze rivoluzionarie e nell'affermarsi totalitario della reazione di destra, pesa ancora oggi come un incubo, come un rimorso immedicabile e un oscuro destino avverso, sulla Germania,

la cui coscienza, che aveva rimosso l'evento fatale impedendosene a lungo qualsiasi ricordo, non riesce a sopportare il peso di ciò da cui ancora si sente percossa. Il trauma ha fissato il pensiero di Adorno, meditante sulla rivoluzione fallita, a tale evento decisivo il quale, in tal modo, ha finito per cristallizzarsi, elevandosi quasi dal rango di quel tragico evento storico che è, gravido di conseguenze orrende, a simbolo di una totale meta-storica impossibilità di trasformare il mondo. La coscienza traumatizzata di Adorno « vive » la tragedia tedesca come il simbolo terrificante di uno scacco totale, dell'inabissarsi della speranza, nel fallimento da essa registrato nel suo scontro con una realtà oscura e resistente, presa nella spirale di un moto che si rivela progressivo nella sua regressività, il quale è rivolto inesorabilmente verso il peggio. La disperazione storica tende a farsi metafisica nel fissarsi del trauma, nel cristallizzarsi del reale in una negatività di tipo catastrofico. Il *pensiero* di Adorno insorge contro il suo stesso prepotente *sentimento del tragico* e si mette con esso in contrasto. Pensiero e sentimento, in Adorno come in Amleto, sono scissi l'uno dall'altro e si contrappongono fra di loro dando vita ad un conflitto immerso nel quale il pensiero rifiuta di dar partita vinta a quella stessa disperazione (che significa resa all'inevitabilità della tragedia) che lo insidia tendendo ad attrarlo nel suo cerchio magico. La dialettica è la fedeltà del pensiero alla speranza, la quale si oppone a tutto ciò che mira a rovesciarla in una disperazione rassegnata di fronte a se stessa. Imprigionato nel trauma, il pensiero si divincola per liberarsi. La speranza è tesa a spezzare l'involucro della nonsperanza entro cui si sente serrata. Il pensiero lotta contro quell'estetismo della tragedia dal cui voluttuoso fascino mortifero si sente continuamente insidiato. La prassi reificata si profila minacciosa di fronte al pensiero sembrando condannarlo all'impossibilità. A questa il pensiero stesso si ribella. Fedele a sé, alla propria negatività, alla negazione strenua di ciò che pare assolutamente negarlo, il pensiero, persistendo nel suo sforzo, tende a far valere le proprie esigenze nell'aspirazione a prospettarsi come il sostituto e insieme l'espressione della prassi liberatrice mancante. Rispetto a questa, il pensiero, non rinunciandovi, si pone come stimolo e tecnica di propiziazione, rituale volto a riportare in vita ciò che sembrava irrimediabilmente morto. Per questo s'impone al pensiero di lottare strenuamente contro le proprie stesse tentazioni. La più grave delle quali è quella che mira ad irrigidire il pensiero stesso, nel suo collocarsi nel vuoto lasciato dietro di sé dalla prassi, facendone non lo stimolo atto a resuscitare la prassi stessa, ma il surrogato compensatorio di questa. Nella tensione che lo anima, il monologo paradossale di Adorno oscilla fra i due poli costituiti dal pensiero come stimolo (che pone se stesso al servizio di una prassi rivoluzionaria di cui si tratta di suscitare l'avvento) e dalla teoria come surrogato di una prassi condannata a non poter più riemergere. La dialettica, nel suo cimentarsi colla sfera della tragedia, corre continuamente, per la sua fragilità, il rischio di farsi fagocitare da quest'ultima. Il pensiero adorniano reca in sé il segno di un'antica ferita mai davvero rimarginata, pronta sempre a riaprirsi. Al trauma della mancata rivoluzione s'aggiunge il retaggio di una remota tristezza legata alla sorte stessa della stirpe ebraica fatta segno, da tempo immemorabile, nella degradazione del popolo eletto, del popolo di Dio (voce di Dio fra le nazioni di cui fomenta, col rimorso per il tradimento delle promesse di liberazione, il furore), di stolide e feroci persecuzioni. A ciò ancora s'accompagna l'inclinazione squisitamente germanica, conseguenza dello sciagurato corso intrapreso

dalla storia tedesca, alla tragedia, ad una negatività tragica innamorata di se stessa. Il prevalere del tragico sulla dialettica reca con sé la pietrificazione del pensiero in una negazione incapace di determinarsi, di attivare la propria energia liberante nel confronto colla realtà data da trasformare. Il pensiero di Adorno corre il rischio della staticità, della ripetitività che è coazione operante nell'intimo di una dialetticità incapace di esplicarsi come energia liberante. All'interno della pietrificazione, il pensiero lotta, però, per liberarsene infrangendola. I suoi sforzi, assolutamente non pre-garantiti, non sempre riescono a sottrarsi alla morsa di ciò che oscuramente ne esige il vanificarsi. La speranza, tenace ma fragile, rischia continuamente di venir sopraffatta dalle oscure potenze che tendono a smentire l'impulso fondamentale verso l'*altro* come *meglio - rispetto - a -ciò - che - è* che intimamente la anima.

Irretito in seguito allo *choc* provocato dal fallimento della rivoluzione, il pensiero di Adorno, separato da una prassi che sembra votata al falso e costretto a regredire a filosofia all'indomani del mancato superamento di quest'ultima, si vota alla più paradossale delle sorti: a quella di essere ancora marxismo, pur mancando ormai le condizioni fondamentali per il costituirsi del marxismo stesso. Regredendo a quella speculatività (separazione del pensiero dalla prassi) che esso esige, col proprio affermarsi, debba sparire, il marxismo s'impegna nello sforzo intimamente contraddittorio di restar fedele a se stesso pur essendo costretto a smentirsi nel più fondamentale dei suoi punti fermi. Regredendo a speculazione, il marxismo mantiene il suo rifiuto della speculazione stessa. Si piega, ma non desiste. Bloccato, si divincola. Separato dalla prassi mira a ricongiungersi alla medesima, nello sforzo disperato di scuotere questa ultima dalla sua inerzia. Il marxismo è votato, nel momento della sua eclissi, alla quale, per altro, esso stesso si ribella, alla più contraddittoria delle condizioni. Esso esige di essere ancora teoria rivoluzionaria pur essendo separato da quella stessa prassi privo del rapporto colla quale il pensiero non può porsi come rivoluzionario, sperando di aver dalla propria un minimo di legittimità. Il marxismo — nel più contraddittorio e paradossale e beffardo dei modi — si pone in Adorno come teoria rivoluzionaria senza prassi rivoluzionaria. Scadendo a mera teoria il marxismo tende a deformarsi nella propria caricatura. Rivoluzione sul piano della mera teoria non significa nulla di apprezzabile, è un mero idolo verbale. Le parole della rivoluzione non sono la rivoluzione. Marxismo speculativo è una contraddizione in termini. In Adorno, il marxismo, regredendo, percosso da un trauma storico, a speculazione, non s'accetta come tale, non cede al meccanismo regressivo da cui pure si sente dominato e che lo coinvolge nelle sue spire coll'irresistibilità delle forze che invocano per sé un'oscura fatalità. La teoria, costretta a ripiegare su di sé, sa farsi sanamente beffe di se stessa, ribellandosi alla stessa *fissazione* che le viene imposta dalla ferita infertale da un immane fallimento storico. Alla dialettica s'impone, in tale proibitivo frangente, l'obbligo della più accanita negatività, nel rifiuto di una fattualità che sconvolge e travolge ogni speranza tendendo a far di sé, in un movimento storico deviato verso il peggio, una sorta di Fato. Questo attrae a sé il pensiero, il quale, però, ad esso oppone una furibonda resistenza, rifiutandosi di acconsentire a ciò che gli viene imposto in termini di necessità inesorabile.

Il precedente scritto costituisce la necessaria premessa (e l'inquadramento complessivo) del discorso, che qui viene svolto, sul modo adorniano d'intendere l'arte e l'opposizione dell'arte alla società nel suo stesso rapportarsi ad essa. L'assenza di tale opposizione è ciò che, a giudizio di Adorno, costituisce il segno distintivo fondamentale dell'arte di massa prodotta dall'industria culturale. Cinema e televisione, nella loro tendenza a cancellare ogni possibile conflittualità, appaiono pertanto a questo autore come pericolosi strumenti di conformismo. In questo scritto si cerca di vedere come Adorno abbia colto, del mezzo cinematografico e della sua funzione in sede spettacolare, aspetti essenziali, ignorando i quali gli studiosi di cinema, possono solo condannarsi alla più disarmata ingenuità; come, però, anche al suo discorso critico siano sfuggite in gran parte le possibilità del film di emanciparsi, contestando la rigidità vincolante del mezzo, dalla tirannia di quest'ultimo giungendo a proporre se medesimo legittimamente sul piano dell'impegno espressivo.

TITO PERLINI
ADORNO: ARTE, SPETTACOLO, CINEMA, TELEVISIONE

CONTRO LA SOCIALIZZAZIONE FORZATA

L'intera riflessione svolta sull'arte, alla luce delle presenti condizioni di civiltà, dai pensatori critico-negativi prende consistenza e rilievo in rapporto al tema della *socializzazione forzata*. La teoria critica della società, che ha preso l'avvio dall'attività teoretica di Horkheimer, ravvisa, negli effetti attuali, una situazione nella quale i singoli non riescono a trovare un qualsiasi sbocco non illusorio alle loro esigenze, rivelandosi pertanto incapaci di riconoscersi in quel mondo che pure dovrebbe essere il loro. Individuo e società risultano, cioè, impossibilitati a porsi in una relazione non condannata a lacerarsi. L'ideologia posta al servizio della realtà presente (e talmente adeguata ad essa da sembrar far con essa tutt'uno) ha il compito di tener celato tale stato di lacerazione imponendo ai singoli l'adattamento passivo alle condizioni date, la rassegnazione gabellata per valore morale. L'identificazione forzata di individuo e società cancella, sul piano dell'ideologia, la non-conciliazione, persistente sul piano dell'inconscio, fra i due termini.

In tale situazione, l'arte che non voglia abdicare, nel suo porsi come forma qualificata di individuazione, alla *ratio* dominante, si trova necessariamente spinta contro-corrente. La sua socialità può affermarsi, sia pur problematicamente, solo attraverso il rifiuto degli effetti presenti della socializzazione forzata, solo attraverso la ribellione a ciò che in genere s'intende per socialità. A quest'ultima, nella sua attuale forma falsificata, essa ha il dovere, se vuol restar fedele all'impegno da cui sorge la sua esigenza d'armonia, d'opporsi. Dato che ciò che viene imposto, nella realtà alienata, come socialità soffoca in sé la tendenza stessa che muove verso una socialità non deformata, incorre all'arte l'obbligo di farsi giudicare come asocialità, addirittura come anti-socialità. Solo così potrà, rompendo ogni legame con ciò che condanna la società, l'impulso stesso alla socialità in essa, al falso, mantenere, sia pur precariamente, un rapporto con l'*altro*, con una socialità, cioè, non irreparabilmente deformata. Da ciò l'obbligo dell'isolamento che trova la sua estrema paradossale conseguenza nel rifiuto delle forme proprie della comunicazione corrente, nelle quali viene denunciata la presenza della *ratio* del dominio atta a falsificarle.

Lo sviluppo delle forze produttive, irretite entro la trama ispessita ed alienante dei rapporti di produzione, in una situazione in cui s'afferma la tendenza alla mercificazione universale, ha condotto ad una situazione in cui arte e società si pongono in contraddizione fra di loro. La recezione

stessa sociale dei prodotti artistici mostra di essere in crisi, poiché le forme di comunicazione alienata che vanno imponendosi all'interno della società entrano in un insanabile conflitto che l'impulso espressivo che sta alla base della produzione artistica. Questa, nello sforzo di non rinunciare a sé, come espressione, si condanna all'eclissi come forma di comunicazione sociale, e tende a negarsi come tale. Divenendo non più recepibile socialmente, l'arte si chiude nel proprio isolamento, apparendo, a chi ad essa guarda dal punto di vista dei fatti sociali intesi nella loro immediatezza, come arbitrio individualistico se non addirittura come follia. Da ciò l'impotenza, in genere, della scienza sociale di fronte alle manifestazioni più spinte e radicali dell'arte contemporanea. Sfugge il nesso profondo che tiene avvinte l'una all'altra, pur nel loro apparente divorzio, le sfere dell'arte e della società. La contraddizione, che si rivela nel rapporto che, pur dividendole, le unisce, non viene afferrato nei suoi termini razionali. Adialetticamente, la separazione viene constatata come tale, come un semplice dato, mentre invece è un risultato dello stesso sviluppo delle forze produttive tecniche bloccato e deformato dai rapporti sociali di produzione vigenti entro l'ambito del sistema tardo-capitalistico. L'arte viene, in genere, intesa, dalle teorie incapaci di mediarla dialetticamente, nella sua mera apparenza di sfera assolutamente autonoma a sé stante. Gli indirizzi estetici di tipo autonomistico-idealistico tendono ad esaltare come positivo tale apparente emanciparsi dell'arte da ogni condizionamento sociale, mentre coloro che si mettono dal punto di vista della socialità dell'arte, assumono solitamente, in nome del collettivo privilegiato semplicemente perché tale (a prescindere dal tipo di vita, alienato o no, vigente al suo interno), un atteggiamento moralistico verso l'arte, deplorata per il suo « superbo » chiudersi in se medesima, quasi per preservare la propria purezza, in un atteggiamento di ostilità verso l'« umano ». Entrambi gli atteggiamenti, pur antitetici fra di loro, svelano la medesima incapacità a cogliere nella contraddizione non solo ciò che separa le due sfere, ma anche ciò che le unisce, cioè a comprendere razionalmente l'intima necessità della rottura.

Il comportamento estetico si rivela in ogni tempo, se attentamente indagato, complementare al processo di una socializzazione che appare come qualcosa di forzato agli uomini che finora in essa non hanno trovato la realizzazione dei loro bisogni, dei loro desideri, delle loro esigenze, cioè l'adempiersi delle loro speranze nell'attuazione non più deformata della loro umanità. Horkheimer in *Kunst und Massenkultur*[1] ha messo in evidenza come il comportamento estetico (a differenza della scienza subordinata ai fini di un dominio da esercitare sulla natura), spogliandosi della propria funzionalità sociale, reagisca alla situazione sociale data in nome delle ragioni del singolo, il quale non si ritrova nel proprio stesso mondo e lo sente come altro rispetto a sé, configurandosi esso stesso come singolarità contrapposta al cattivo universale. Nell'arte si scompagina ciò che le mediazioni sociali hanno provveduto a comporre in

[1] Max Horkheimer, *Kunst und Massenkultur*, in « Die Umschau, Internationale Revue », a. III, 1948.

un insieme apparentemente non contraddittorio nella falsa totalità di un sistema tendente ad imporsi come un'enorme mostruosa tautologia. Nell'arte, ciò che è stato unificato, attraverso un processo esplicantesi in una serie di identificazioni forzate, si ridivide e la contraddizione, occultata dalla *ratio* del dominio, torna a manifestarsi come tale, confutando le pretese della realtà data di porsi come il suo già avvenuto vittorioso superamento. La coincidenza in un accordo armonico di vita privata e vita pubblica non regge più e l'armonia imposta dal sistema sociale si svela nella sua artificiosità ed arbitrarietà. L'autonomia del bello, rispetto alla società, ha un senso solo nel suo contrapporsi a questa rimproverandole la non effettiva attuazione di ciò che essa stessa pretende, al contrario, di aver già realizzato. L'autonomia si svela come esigenza di socialità proprio paradossalmente nel rifiuto che l'arte oppone alla società, la quale esigerebbe di subordinarla a sé come propria funzione. L'aspetto indirettamente critico dell'arte come sfera autonoma si rende evidente in tale dissonanza, la quale oggi è spinta all'estremo, in una situazione in cui l'arte rifiuta come qualcosa di alienante ciò che immediatamente le viene proposto come socialità, affermandosi, con intransigenza, come qualcosa di scandaloso, come nota dissonante all'interno della vita, la quale, nell'ambito della società amministrata, si mostra sempre più uniformata. Nella società attuale l'arte si presenta come alcunché di non conciliabile colla razionalità dominante, come qualcosa, anzi, che insorge contro quest'ultima svelandola nella sua falsità. Da ciò l'ira che la « normalità » mostra nei confronti dell'arte accusandola di disumanità ed additandola spesso come un fatto patologico. L'arte contemporanea svela l'abisso che si è aperto tra la soggettività e il mondo che la circonda, la cui barbarie non è che il risultato dello stesso processo di civilizzazione all'insegna della *ratio* formale astratta in cui s'esprime il dominio tendente ad esercitarsi come tale sulla totalità della realtà sociale.

STILE E DOMINIO

Da Horkheimer e Adorno la problematica dell'arte contemporanea è messa in relazione con quella che consegue al trasformarsi della civiltà borghese in civiltà di massa. Il momento innovativo dell'arte, manifestantesi in termini formali, sorge dal riaffiorare alla coscienza di bisogni profondi che si pongono in conflitto col modo attuale di soluzione dei problemi concernenti la convivenza umana. In questo senso, l'arte si afferma come protesta contro uno stato di cose in cui viene imposto agli uomini il continuo soffocamento dei loro desideri. In tal modo, l'*impulso* mirante all'*espressione* si mette in contrasto collo *stile*, cioè con la tendenza a rendere la *forma* artistica simile ad una *totalità chiusa.*

Su questo punto ha insistito particolarmente Adorno, il quale intende per *stile* un certo tipo di sensibilità formale, prevalente in un determinato periodo storico. Sotto il pungolo della *ratio* del dominio, lo stile tende ad imporre un certo « trattamento » del materiale. Così facendo, mostra di voler sacrificare il *molteplice* ad un'*unità* che s'impone dall'esterno da parte dell'Uno, trova modo d'imporsi l'astratto principio d'identità,

la cui affermazione conduce alla soppressione delle differenze qualitative fra le cose.

Affermandosi come *forma pura*, lo stile si svela nel suo essere, al di là degli schemi opposti dall'ideologia, emanazione del potere che incatena gli uomini ad un'organizzazione sociale perpetuante la loro schiavitù. *Dominio* ed *astrazione* si richiamano a vicenda. Il risultato del loro integrarsi è quell'*astrazione oggettivata* nella quale l'ideologia tende ad attrarre a sé la realtà per farla coincidere con se medesima, colla conseguenza che la dimensione concreta vivente in cui è radicata l'attività degli uomini finisce per venir occultata. Lo stile, nella sua tendenza formalizzante-astraente, deriva da quella razionalità feticizzata che è il veicolo stesso dell'imporsi del dominio sul piano ideologico. Attraverso lo stile ha modo d'imporsi una razionalizzazione dei moduli espressivi. Gli impulsi soggettivi indirizzati verso l'espressione vengono coartati e il loro corso subisce una deviazione. Essi sono incanalati entro percorsi fissi in cui appaiono destinati a venir privati della loro carica energetica.

Lo stile puro — Adorno ha ripetutamente insistito su tale punto essenziale — è, col suo privare l'arte della carica eversiva che s'annida, originariamente, alle sue stesse radici, qualcosa di assai simile ad una vera e propria *parodia della conciliazione.* Sanata sul piano ideologico la frattura di soggetto ed oggetto, viene tolta all'arte la forza stessa del desiderio che la spinge verso una conciliazione non mistificata. Lo stile si rivela in tal modo una scuola di rassegnazione.

Nell'industria culturale, lo stile, condotto a tal punto di « purezza » e « perfezione » da pervertirsi in una specie di caricatura di se medesimo, svela inequivocabilmente il suo carattere di *equivalente estetico del dominio.* Attraverso lo stile (la cui tendenza unificante mira a subordinare i particolari alla totalità) ciò che s'afferma vittoriosamente è il cattivo universale che subordina a sé i particolari, invece di determinarsi come tale in loro stessi. L'universale come potere-violenza, sanzionante l'onnipotenza della falsa totalità, nega i desideri e i bisogni dei dominati, nei quali è ravvisabile la stessa vera universalità che il tutto sociale occulta, reprime e soffoca. L'arte rischia in tal modo di dissolversi nell'ambito dell'ideologia come apologia diretta dello stato di cose presente, smarrendo di conseguenza in sé ogni intima spinta volta all'altro e al diverso, cioè ogni aspirazione di segno alternativo. L'apparente trionfo dell'arte come stile ha come conseguenza il falsificarsi dell'arte stessa, la sua idolatrica auto-celebrazione in un formalismo feticizzato in cui gli impulsi profondi che si situano alle sue origini finiscono per venir soffocati. L'arte può pertanto preservarsi dal falso solo ponendosi paradossalmente contro se stesso, cioè contro l'immagine idealizzata, resa simile ad un feticcio, in cui lo stile mira a risolverla senza residui. L'impulso espressivo, pertanto, deve insorgere contro ciò che mira a neutralizzarlo. Arte e stile entrano, così, necessariamente in conflitto fra di loro.

Nella *Dialektik der Aufklärung*, Horkheimer e Adorno hanno richiamato l'attenzione su un fatto significativo: i grandi artisti non sono quelli che mirano ad incarnare lo stile nel modo più compiuto. *Espres-*

sione e *stile*, nelle opere veramente grandi, ben lungi dal coincidere, si pongono spesso in conflitto e comunque sempre sono in rapporto dialettico fra di loro: l'una richiama l'altro senza che però nessuno dei due termini si lasci assorbire dal proprio contrario. Se, da un lato, senza lo stile, l'espressione finirebbe per smarrirsi nell'indistinto, dall'altro, però, senza l'impulso espressivo, che gli si oppone, lo stile sarebbe condannato a franare nel *Kitsch*.

STILE E INDUSTRIA

Nell'industria culturale, lo *stile*, giunto allo stadio di un'asettica perfezione, finisce per negare alle fondamenta il proprio stesso concetto. Ciò che a tale intimo svuotamento consegue è quella degenerazione caricaturale dello stile stesso che è il *gergo*. La pretesa di quest'ultimo di valere come *autenticità* e *spontaneità* è quanto di più mistificante si possa immaginare. Nello stile-gergo si rispecchia, in effetti, la logica dell'organizzazione che racchiude entro le sue maglie la vita della società. L'espressione viene sottoposta all'imperio di una struttura formalizzata *a priori* che si esplica in ogni caso come perenne riconferma del *già-noto*. La comunicazione stessa, in ogni sua possibile modalità d'esplicazione, viene a vincolarsi a tale obbligo di tipo tautologico alimentato dalla paura del nuovo e dall'odio per il diverso. Il *sempre-eguale*, reimponendosi in ogni occasione, subordina sempre da capo il *non-ancora-noto* al *già-noto* nello sforzo di annettere ogni novità, nel momento stesso del suo insorgere come tale, al consueto e al consacrato. Il conformismo che da ciò deriva si pone come barriera protettiva opposta all'angoscia che l'amore per il sempre-eguale è costantemente impegnato a rimuovere.

Nell'industria culturale, prodotto dal processo di razionalizzazione, l'arte trova la propria morte. L'industria dell'espressione neutralizzata, mirante ad « addestrare » la coscienza per vincolarla al falso, uccide l'arte mimandone con estrema sapienza le apparenze, le quali, a scapito dell'essenziale, vengono tramutate in un idolo da venerare. Di fronte alla perfezione artefatta dei levigati prodotti dell'industria, l'arte non manipolata, fedele al proprio più intimo impulso, sembra rozza ed inadeguata. Per Horkheimer e Adorno, il purismo di un qualsiasi scaltro arrangiatore di *jazz* oscura la maestria di Palestrina. L'arte depurata dall'industria, che sostituisce all'essenza repressa l'inessenziale spacciato per il proprio contrario, viene liberata dalla disperazione che l'aveva spinta, nell'avanguardia, ad infierire su se stessa proprio per difendersi da ciò che la minacciava. L'anti-artisticità stessa, dolorosamente volontaristica, dell'arte angosciata finisce per venir, a sua volta, mimata sapientemente.

Il pericolo d'apologia sempre presente nell'arte, in ogni tempo e in ogni sua manifestazione storica particolare, cessa d'esser tale proprio nell'imporsi, incontrastato, dell'apologia non più frenato da alcunché. L'esigenza della conciliazione di impulso ed ordine, di espressività e di obiettività formale, coessenziale all'arte, ha avuto sempre in sé un aspetto ideologico, consistente nella pretesa di realizzare l'*utopia* nel presente,

di dar un adempimento alla *promessa d'universalità* facendola coincidere colle forme esistenti. Lo stile, momento da contrastare, ma inelimimabile in quanto tale dal processo di formazione artistica, ha sempre agito nell'arte in tal senso, muovendosi in questa direzione. « Il momento, nell'opera d'arte, per cui essa trascende la realtà, è in effetti inseparabile dallo stile; ma non consiste nell'armonia realizzata, nella problematica unità di forma e contenuto, interno ed esterno, individuo e società, ma nei tratti in cui affiora la discrepanza, nel necessario fallimento della tensione appassionata verso l'identità »[2]. L'industria culturale nasconde tale discrepanza e dà l'identità per pienamente raggiunta. Rimossa in siffatta identità, che è stata artificiosamente imposta, la contradditorietà insita nell'intimo dell'arte, questa si vota proprio alla contraddizione che non ha saputo superare, ma solo eludere. Realizzandosi, in apparenza, pienamente, l'arte si condanna a contraddire il suo stesso concetto, che esige, paradossalmente, che essa, per non tradirsi, fallisca. Solo la tensione appassionata verso *l'altro, l'assolutamente diverso* può impedire all'impulso espressivo, che mira a placarsi nello stile, di annientarsi in questo.

ARTE—UTOPIA

Benjaminianamente, Adorno difende i particolari anche minimi dalla totalità che esige di sussumerli totalmente a sé. Egli, però, non segue Benjamin fino al punto di sacrificare l'idea stessa di totalità in nome dei particolari. In Adorno *particolari* e *totalità*, negandosi, si richiamano, però, nel contempo, a vicenda, invocando una sintesi di - là - da - venire. Le *parti* si ribellano al *tutto*, che tende ad assorbirle in sé, senza cessare di riferirvisi. L'idea di compiutezza artistica viene messa radicalmente in discussione. La totalità, non rispettando i particolari nel loro specifico esser tali, è messa in crisi da questi, i quali, per altro, la negano in nome della totalità stessa che aspirano a sottrarre a ciò che la falsifica. L'arte vive nella tensione appassionata che la pone dialetticamente in rapporto con ciò che *ancora non è*. Essa è protesa, proprio per il suo specifico esser tale, verso il futuro.

Adorno, nella sua ostilità alla mitologia dell'*originario* e dell'*autentico*, in qualsiasi forma esso si presenti, ha sempre evitato di cadere nel trabocchetto consistente nella contrapposizione, di tipo immediatistico-adialettico, di *arte popolare* e *arte colta*. Egli s'è sottratto così alle mistificazioni di cui hanno finito per cader preda le visioni estetiche di Brecht, del Benjamin de *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* e del Marcuse del *Saggio sulla liberazione* (non di quello, però, di *Ragione e rivoluzione*, di *Eros e civiltà*, de *L'uomo a una dimensione* e neppure dell'ultimissimo Marcuse che in *Controrivoluzione e rivolta* ha dedicato largo spazio all'arte e al rapporto tra estetica e rivoluzione) per i quali l'arte colta è immersa in una crisi mortale, ten-

[2] Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Querido Verlag, Amsterdam, 1947; trad. it., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966, p. 141.

dendo a subentrare al suo posto una produzione anonima di arte collettiva, diretta espressione di ceti e gruppi esclusi dalla cultura ufficiale. Brecht, a sua volta, — e, con lui il Benjamin più ingenuo nella parte caduca e deteriore della sua opera (che è proprio — guarda caso! — quella su cui più si insiste in Italia), — è caduto nel grave equivoco della politicizzazione dell'arte (il miraggio della quale conduce ai tediosi esiti predicatori del teatro brechtiano, per il quale il cosiddetto « straniamente » resta mera teoria incapace di rendersi operante). Adorno ha respinto sia il mito (in effetti regressivo-reazionario dell'arte popolare come autenticità da contrapporre alla cultura) sia l'equivoco dell'arte politica (che finisce per rivelarsi né artistica né politica, ma solo un ibrido, una cattiva ambigua mescolanza cooptata dall'industria culturale) sia ancora il vagheggiamento, proprio del Lukács « maturo », del *realismo* (arte sana di stampo robustamente ottocentesco) da contrapporre alla corrotta e decadente avanguardia. Adorno sa che solo l'arte culturalmente mediata, che comprende di dover riferirsi, anche solo per negarla, alla tradizione, è in grado di opporsi non velleitariamente all'alienazione trionfante di fronte alla quale la cosiddetta *arte popolare* è invece inerme. Oggi, poi, parlare di *arte popolare* non ha proprio senso. Come tale, questa è stata integralmente attratta nell'orbita dell'industria culturale e in essa dissolta.

L'opera d'arte, in Adorno, nega se stessa per sottrarsi alla cattiva immediatezza, indulgendo alla quale finirebbe, anche se con l'intento opposto, per annientarsi in ciò che ha in sé di più prezioso, compromettendo la propria tensione verso l'alterità. Solo l'opera mediocre è paga di sé. La grande arte, da sempre, s'è esposta al rischio del fallimento, in cui lo stile si nega e in cui l'opera s'emancipa dall'ossessione dell'astratto principio d'identità. Questo, al contrario, domina incontrastato sui prodotti dell'industria culturale, la quale, ridottasi a puro stile, « ne tradisce il segreto: l'obbedienza alla gerarchia sociale ». Nell'opera non adulterata il materiale su cui si esercita l'operare artistico oppone resistenza allo stile. Grazie a tale resistenza si produce la dissonanza tra i particolari e la connessione globale che li tiene avvinti insieme. Ciò consente l'emergere dalle profondità dell'oblio dell'*altro* (di ciò che nel passato è stato impedito a realizzarsi), il quale rifiuta di lasciarsi dissolvere in quella *catarsi* che gli è offerta dalla *forma pienamente conclusa e compiuta.* L'*arte-utopia* nega se medesima come *pura forma* avulsa dai propri stessi *contenuti.* È l'*utopia* stessa, nel rifiuto di ogni schematico apriorismo, che tende a determinarsi come *forma* negante per sé una tale assoluta compiutezza nella decisione di rimaner aperta all'*altro - da - sé*, al diverso e al futuro. L'arte si spinge fino al limite della propria totale risoluzione in forma appagata di se medesima per poi mettere in crisi il pieno adempiersi di quest'ultima. L'arte pone da sé a se medesima ostacoli sul proprio stesso cammino. L'*espressione*, nel suo insorgere come protesta e denuncia, come ribellione del *basso* alla dittatura esercitata dall'*alto*, si erge contro la *forma* e tende a recarle offesa, senza, per altro, contraddittoriamente, poter fare a meno, nonostante tutto, di tendere ad essa. La tensione dialettica tra i particolari e il tutto garantisce il perpetuarsi, pur nella sua problematicità,

del rapporto tra espressione e forma, tra impulso ed obiettivazione, tra soggettività ed esito formale rigorosamente obiettivato. L'arte non è natura, ma nostalgia della natura; non è spontaneità, ma sforzo di riattivare questa all'interno di ciò che la nega. È pertanto da respingere ogni richiamo mirante a persuadere ad un moto di tipo regressivo, nella speranza infondata, tornando indietro, di poter riconquistare la mitica dimensione dell'*originario*. L'arte non può rinunciare al livello cui è giunta grazie alla tradizione, la quale deve venir negata ed insieme riaffermata. Non si tratta di contrapporre rigidamente l'*inferiore* al *superiore* ma di far penetrare quello nella sfera consacrata di questo. L'impulso segreto dell'arte è di offendere il sistema di dominio di cui la forma artistica stessa è il riflesso. L'arte si trova così a mimare il sistema contro cui insorge proprio per poterlo contestare all'interno del suo specifico campo d'azione.

Adorno ha messo più volte in evidenza come nell'espressione del dolore si celi il *negativo della felicità*. Testimoniando che la felicità è inconseguibile nell'ambito della realtà presente, l'arte pone, della felicità medesima, l'irrinunciabile esigenza. Da ciò il rifiuto del *sublime* (cui indulge il *Kitsch*) e la tensione al recupero di ciò che è stato scartato dal corso storico come insignificante. Tale impegno mirante ad un recupero (che è anche aspirazione alla riconquista della totalità come realtà defalsificata) si esplica altresì come rifiuto della necessità storica nel suo prospettarsi alla stregua di trionfo della logica del più forte. Il tutto, risultante dall'assetto formalé complessivo dell'opera d'arte, mima il tutto sociale, per difendersene e superarlo, ma se lo mima alla perfezione gli dà partita vinta. L'arte deve pertanto negarsi come mimesi della realtà nel momento stesso in cui sembra affermarsi come tale. Aspirando alla sintesi, l'arte ha l'obbligo di negarla continuamente a se stessa per proiettarla al di fuori e al di là di sé, nell'*altro*, in *ciò che è - da - venire*, nel *futuro*. In tal senso essa si rivela come un *modello utopico negativo* che si propone alla *prassi* (mirante alla *liberazione*) per stimolarla.

In quanto *mimesi* (sia pur contrastata), l'arte rivela la sua affinità colla *magia*. Opponendosi alla ragione che, negando il mito, si riconverte — secondo il paradosso insito nella dialettica dell'*Aufklärung* — essa stessa in mito, l'arte si mette nella condizione di poter contrastare l'ossessione dello scientismo che, adorando la scienza, è responsabile della sua feticizzazione. Contrapponendosi, per il suo specifico esser tale, all'intellettualismo astratto, l'arte rivendica per sé la conoscenza. La magia, da essa in certo senso richiamata in vita, ha il compito di avversare il vuoto schematismo cui s'è ridotta una scienza degradatasi a tecnica di dominio. Da ciò l'assillo a respingere una totalità formalizzata con la determinazione, però, a rifiutare altresì l'idolatria dei particolari irrelati. Dialetticamente, la negazione della totalità data deve trovar la forza per esprimersi come tale proprio nella tensione appassionata che spinge l'arte verso l'integralità umana come superamento di ogni forma possibile d'alienazione, come realizzazione armonica dell'umano nella sua pienezza, nell'accordo della ragione con i sensi e colla fantasia, nella vittoria sulla frantumazione provocata dalla divisione del lavoro e dallo

specialismo che ne è seguito. L'arte, affermandosi come conoscenza alternativa nei confronti dell'intellettualismo, ponendosi contro l'idolo della scienza, mira, in effetti, a liberare la scienza stessa e a riunificarsi con lei in nome dell'indivisibilità di un *sapere umano* integrale, dialetticamente relazionato al *fare*, nell'ambito di quella che Marx intendeva come prassi vivente totale, come *attività umano-sensibile.*

CONTRO LA MITOLOGIA DELL'AUTENTICO

La rivendicazione del diritto dei particolari nei confronti del tutto non deve risolversi nel privilegiamento dei momenti parziali atomisticamente intesi. Questi, se sciolti dal legame dialettico che li avvince alla totalità, si consegnano a quella reificazione che pure vorrebbero contrastare. Il culto acritico dei particolari in quanto tali, del resto, contraddistingue la produzione artistica industrializzata, la quale mira ad attrarre a sé la stessa *avanguardia*, la stessa auto-negazione cui l'arte s'induce nell'intento di opporsi alla massificazione alienante. Lo sforzo stesso volto ad una radicale disalienazione rischia in tal modo di rovesciarsi nel proprio cintrario. L'avanguardia addomesticata, conciliata con la sfera reificata contro cui originariamente era insorta, si converte in un veicolo di conformismo, in uno strumento posto al servizio di quel dominio che sembra far tutt'uno, nella società alienata, con l'esistente stesso colto nella sua immediatezza. Su tale processo di riconversione del negativo in positivo, ha posto più volte l'accento l'ultimo Horkheimer. Adorno, a sua volta, in *Das Altern der neuen Musik*, ha mostrato come l'avanguardia, staccatasi dalle sue origini utopico-libertarie, corra il rischio di pervertire il proprio stesso impulso fondamentale tramutandolo nel contrario di ciò che voleva e doveva essere. Fatale per l'avanguardia, secondo Adorno, è il culto superstizioso del materiale in quanto tale Il gusto dell'informe (quasi questo fosse purezza primigenia) favorisce, per reazione, la più spietata razionalizzazione del linguaggio, provocante la specializzazione dei gerghi artistici, la quale riduce l'arte ad una mera questione tecnica, campo di pertinenza esclusiva dei cosiddetti « esperti », nell'ambito di un'impostazione di tipo scientistico-tecnocratico. Il criterio della competenza, implicante il ricorso fondamentale all'ideologia scientistica, reca con sé, col suo stesso imporsi, come conseguenza la inevitabile burocratizzazione dell'esercizio artistico che rende necessaria la rimozione dell'impulso espressivo in nome di una comunicazione formalizzata, comportante l'appiattirsi delle differenze, l'uniformazione dei diversi, la standardizzazione delle opere, private dell'aspetto essenziale costituito dalla loro singolarità, dalla loro unicità, cioè dalla loro stessa qualità, senza la quale esse perdono ogni legame colla sfera artistica considerata nella sua specificità, per annegare nel trionfo di una cieca identità generalizzata ed astratta nemica dell'individuazione. L'arte come nozione generica s'impone alla singolarità delle opere fino al punto di dissolverle in sé. Ma in tal modo, recando offesa alle opere, a prescindere dalle quali l'arte in sé è un concetto vuoto, praticamente un nulla, l'arte stessa finisce per vanificarsi come tale. Il concetto come universale non relazionato ai particolari è mera genericità astratta. La specificità dell'arte è impensabile senza il ricorso alle opere singole, ge-

lose della propria unicità. Essa vive e s'afferma solo per entro la relazione che connette l'universale (il quale come entità pura a sé stante è cattivo universale) ai particolari. La forma pura, avulsa dal rapporto contradditorio che la lega all'espressione (sorgente dall'impulso che è sforzo dell'inconscio di convertirsi in coscienza e in comunicazione), è mera astrazione. L'affermarsi dell'arte come mera formalità non relazionata ad alcun contenuto specifico è fatale, nel suo esigere la rimozione dell'impulso espressivo, all'arte stessa, la quale s'annulla se da essa è espunto il momento dell'intenzionalità soggettiva. Il culto del materiale implica il vagheggiamento di un'oggettività pura, negante in sé ogni rapporto col soggetto, e perciò necessariamente convertita in un feticcio. Il culto dell'informe come materia vergine sorge dall'odio del soggetto frustrato per se medesimo e dalla fuga da sé cui questo s'induce, nella speranza di sparire nel caos primigenio. In nome dell'immediatezza pura, come autenticità oggettiva, come *res* strappata ad ogni legame col soggetto, l'espressione viene condannata al pari di qualcosa di riprovevole e addirittura di scandaloso, quasi fosse colpevole emotività e disordine, cioè quel « romanticismo » deteriore che la boria scientistica dei cosiddetti « esperti » non si stanca mai di bollare. L'arte, entrando in siffatta spirale, s'induce inevitabilmente all'auto-denigrazione, al masochismo. Essa spera, nel momento più acuto della crisi da cui è travagliata, di potersi salvare negandosi, identificandosi coll'aggressore, cioè colla scienza o meglio con l'idolo che questa è diventata stante il dominio esercitato dallo scientismo sulla cultura estetica. È per questo che Adorno privilegia la grande avanguardia artistica del primo Novecento (soprattutto Schönberg) rispetto ai compositori post-weberniani in cui la musica nuova, privata del suo impulso eversivo connesso all'intenzione totalizzante, si presenta invecchiata proprio perché è stata artificiosamente liberata dalle scorie e dai residui del passato. L'auto-negazione dell'arte non deve sfociare nella negazione pura e semplice, adialettica e rigida, dell'arte stessa in nome della scienza-feticcio cui subordinare qualsiasi altra forma d'attività umana e di conoscenza.

L'auto-negazione non ha da risolversi in auto-annientamento. La dialettica che induce all'auto-negazione è, per Adorno, paradossalmente, un modo per conservare l'arte nel mondo alienato in cui tutto cospira alla sua soppressione, non per distruggerla. L'auto-negazione dialettica, solamente, consente all'arte di riuscire in qualche modo a negare ciò che la nega. Per mantenere in sé vivo siffatto potenziale negativo, l'arte ha l'obbligo di votarsi alla solitudine. Grazie a questa e alla forza di negazione che da essa stessa gli deriva, al soggetto si dà la possibilità di imporre la propria *asocialità* (esigenza di una *socialità defalsificata*) alla *cattiva alienata socialità* che perpetua l'atomizzazione degli individui e condanna questi, di fatto, all'isolamento. Dando espressione a quest'ultimo l'arte si mette nella possibilità di superarlo dialetticamente, mentre ignorandolo o dandolo addirittura per inesistente essa finirebbe per soggiacere ad esso, legittimandone inconsapevolmente il cieco perpetuarsi. La solitudine che l'arte impone a se stessa insorge contro l'isolamento che oggettivamente viene imposto ai singoli nella società alienata, che provvede coloro che all'isolamento stesso, come ad un fatto sociale

prevalente, sono condannati, di quella falsa coscienza il cui compito mistificante consiste nel proteggerli dalla vista sgradevole della loro condizione degradata da cui essi sono in fuga spinti dal terrore di cader preda dell'angoscia. Proprio in nome della liberazione integrale della società da ogni forma di alienazione è necessario che l'arte tenga duro, che sappia rimaner fedele a se stessa chiudendosi ai richiami che le vengono dalla società così come essa attualmente è, rimanendo arroccata nella propria selvatichezza, nella propria *asocialità*, sentite come un *dovere*. È l'impulso etico-utopico da cui sorge l'esigenza appassionata che spinge verso la liberazione totale ad obbligare l'arte alla solitudine. È proprio la tensione implicitamente rivoluzionaria ad un mondo politicamente liberato ad esigere che l'arte, nell'immediato, si opponga risolutamente ad ogni invito a risolversi in politicità. Da ciò la necessità di confutare alle radici l'equivoco grottesco dell'*engagement* da cui possono derivare all'arte solo brutti inconvenienti. L'*engagement* (falso impegno di liberazione destinato a rivelarsi, prima o poi, come quello strumento di conformismo che in fondo è) è incompatibile con l'intenzionalità utopica. È per questo che Adorno s'è indotto, con estremo rigore, a colpire nel saggio intitolato per l'appunto *Engagement* i cattivi equivoci insiti nel « teatro politico », il quale si condanna al mito dell'autentico in cui s'annida la peggiore mistificazione, il falso ideologico più smaccato. È veramente impegnata, per Adorno, l'arte che rinuncia all'idea stessa di impegno. Kakfa e Beckett valgono infinitamente di più, proprio nel senso di una tensione verso la liberazione totale, proprio per il loro sacrosanto insistere su una negatività radicale non inorpellata e sulla disperazione, non solo del Sartre drammaturgo ma anche di Brecht e del teatro didascalico al quale costui e i suoi mediocri epigoni rivolgono i loro sforzi sprecando energie in un'impresa equivoca e politicamente contro-operante. Nell'*engagement*, riducente l'arte, in modo illuministico astratto, a mezzo di persuasione, si svela la fiducia acritica nell'immediatezza del linguaggio, quasi questo non fosse, nella mediazione universale, sfera manipolata, in balìa del processo crescente di reificazione. L'*engagement* si basa sul culto dell'immediatezza che dà per scontato ed inevitabile, proprio perché lo ignora come tale, il processo di de-dialettizzazione del reale. È per questo che esso, nella sua colpevole ingenuità, che lo rende omogeneo all'ideologia positivistica, s'acconcia, nella pretesa indebita del contrario, a fungere da docile strumento della ratio del dominio. L'*engagement*, nell'acuta spietata anal isi critico-dialettica cui Adorno lo sottopone, svela in sé la superstizione che induce a coltivare il linguaggio come sede dell'*autentico*. Nel fragile razionalismo di Brecht, che sta alla base di quel totale fallimento cui s'è votato il suo come ogni altro tentativo di « teatro politico » (ultima forma mistificata di teatro borghese), si cela un fondamentale non confessato irrazionalismo affidandosi al quale l'*engagement* si rivela affine al *gergo dell'autenticità* (messo sanamente in berlina da Adorno nel saggio per l'appunto così intitolato). Brecht è molto più vicino, nel suo marxismo acritico, al *pensiero dell'essere* (quintessenza dell'« autentico ») e al suo sacerdote Heidegger di quanto certi zelanti interpreti, incapaci di andare oltre all'epidermide fuorviante della mera apparenza, possano

essere indotti a pensare. Al *gergo dell'autenticità*, in tutte le sue versioni, Adorno contrappone un linguaggio capace di riflettere criticamente su se stesso. A coloro, che — ignorando la vischiosità del linguaggio, sfera mediata socialmente — vorrebbero imporre *messaggi* ed *idee* precostituite Adorno oppone, con consapevolezza dialettica, che l'arte è essenzialmente linguaggio teso a lottare contro la stessa reificazione che ravvisa in sé.

È per questo che Adorno, avversando, nell'esercizio della critica, sia il formalismo astratto sia qualsiasi giudizio sulle opere di tipo contenutistico o ideologistico o moralistico, afferma che l'esame di un'opera deve fare i conti con questa nella sua specificità formale (la forma è il vero contenuto), intendendola essenzialmente come un insieme di segni fra loro relazionati. Ne deriva che la critica, se vuol porsi in termini rigorosi, è tenuta ad esplicarsi attraverso puntigliose analisi tecnico-linguistiche. Va respinto l'allegro storicismo che invita ad inserire l'opera nel suo contesto storico senza che questo medesimo, cui viene in tal modo sacrificata la specificità artistica, esca dall'ambito di una estrema genericità, restando un oggetto vago non concettualmente definito. L'opera non è da inserire nell'insieme che si mostra esserle proprio pena l'approdo alla più insignificante tautologicità, all'ovvietà più miserabile. Al contrario, l'opera, se si vuole comprenderla non illusoriamente, va staccata dal suo contesto. Essa è da accostare come un'entità isolata: i legami che la tengono avvinta a tutto il resto dovranno risultare dall'esame stesso immanente all'opera. Il tutto va colto nelle sue parti. Non ha valore il procedimento inverso, volto a riportare le parti al tutto. Non si tratta, confutando lo *storicismo* in nome proprio di una *storicità* non equivocamente intesa, di staccare l'arte dalla storia, ma di stabilirne il rapporto in base ad un'indagine in grado di ricavarlo dall'interno stesso dell'opera esaminata, invece di fissarlo astrattamente *a priori*, nella presunzione di poter dedurre l'opera stessa da una definizione astratta (che finisce per dissolverla in un corso storico ipostatizzato inteso idealisticamente, in senso apologetico, come *continuum*, come cieco *progresso* coincidente col processo di razionalizzazione del mondo, destinato a rovesciarsi nel proprio contrario, cioè in *regressione*).

AUTONOMIA ED ETERONOMIA

Nei saggi musicali adorniani, il discorso critico-dialettico, tendente ad esplicarsi in riflessione filosofica sullo stato presente della nostra civiltà, viene calato in un reticolo di accanite analisi tecniche attraverso le quali si chiarisce il senso dell'opera, il significato ad essa immanente. La storicità è sempre mediata dalla forma: essa, quindi, come concetto avulso dall'assetto formale specifico dell'opera finisce per ridursi praticamente a zero. Per Adorno, il quale mira a ricavare dall'opera la storia (così come questa è venuta a configurarsi concretamente all'interno di quella, traducendosi in forma), tecnica compositiva, trattamento del materiale, espressione e significato rivelano il punto di congiunzione fissandosi al quale tali momenti si costituiscono come elementi saldati insieme da un nesso indissolubile. La storicità dell'opera, inizialmente affidata

al suo misurarsi col materiale da elaborare, si determina poi in tale nesso da cui non è separabile l'assetto formale specifico dell'opera. Adorno s'è attenuto a tale criterio, e alla linea di condotta dialettica che con esso fa tutt'uno, in tutta la sua saggistica musicale, segnatamente nella sua opera più celebre, nella *Philosophie der nuen Musik.* Nei saggi estetici e musicali di Adorno confluiscono tutti i suoi interessi non solo strettamente critico-estetici, ma anche sociologici e filosofici.

Ciò è evidente già nella primissima produzione musicologica e critico-musicale di Adorno, nei contributi apparsi su « Anbruch », su « Auftakt », su « Pult und Taktstock ». Tali scritti sono sorretti da una riflessione critico-filosofica d'ampio respiro, stimolata dalla lettura di Kierkegaard, di Nietzsche, di Marx e di Freud (con la scoperta del peso fondamentale della psicoanalisi per la comprensione effettiva della realtà attuale). Come Thomas Mann, di cui il nostro autore è stato il consulente musicale al tempo della composizione del *Doktor Faustus,* ha messo in evidenza, la mentalità dialettica di Adorno, e la sua inclinazione a coltivare la storia sociale, si legano indissolubilmente alla sua passione per la musica e per l'arte in genere in ognuna delle sue possibili manifestazioni. Ciò si rende evidente nella concezione adorniana per la quale nella musica trovano espressione le contraddizioni della società. Già nel '32, nel saggio *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik,* Adorno, non ancora trentenne, pone l'accento su quell'aspetto rilevante che è per lui la capacità della musica di fissare, nei loro lati essenziali, le tensioni e le fratture presenti nella realtà sociale contemporanea.

La musica riesce ad esprimere le contraddizioni della società solo nella misura in cui rifiuta di lasciarsi subordinare a sé dalla società stessa. La sua sensibilità per le contraddizioni sorge dalla contraddizione stessa insita nel suo rapporto con la società cui si contrappone in nome di una socialità di tipo diverso, universale di fatto e non sul piano ideologico. A sua volta, la comprensione delle contraddizioni da cui è lacerata la società alimenta il conflitto tra l'arte e la società medesima, la quale vorrebbe mantenere celato ciò di cui la musica stessa provoca l'emergere. La *Einleitung in die Musiksoziologie* insiste molto su ciò che divide la musica dalla società, mettendo altresì in rilievo come proprio in siffatta divisione, che è contraddizione e conflitto, sia da ricercare l'unità profonda che soggiace a tali sfere nel loro contrapporsi. L'unità, che è unità delle contraddizioni, passa necessariamente attraverso queste e solo in esse può manifestarsi, alla luce della riflessione critico-dialettica, avente in Hegel il proprio fondamentale punto di riferimento. L'unità non va affermata astrattamente *a prescindere* dalla divisione, messa in essere dalla presenza stessa della contraddizione, e nemmeno semplicemente *contro* di essa, ma *in* essa e, nel contempo, *contro* di essa. La divisione stessa si svela all'indagine approfondita come il dividersi dell'unità, la quale è insita nella contraddizione considerata sotto l'aspetto del proprio medesimo lacerarsi, provocato dalla tensione sotterranea sprigionantesi da una negatività ancora non riscattata.

Nel quadro di tale impostazione critico-dialettica l'isolamento della musica nuova, come protesta contro uno stato di cose ingiusto, si svela

come un fatto di rilevanza sociale. L'intera produzione critico-musicale di Adorno è fedele a tale acquisizione fondamentale. Ciò è confermato sia dall'esame dei saggi monografici (quello, splendido, su Mahler e quello su Wagner) sia dalla presa di visione dei contributi di carattere teorico compresi in *Dissonanzen* e delle raccolte di scritti adorniani di carattere musicale, come *Klangfiguren, Der getreue Korrepetitor, Quasi una fantasia, Moments Musicaux, Impromptus, Nervenpunkten der neuen Musik.* In stretto rapporto colla parte musicale dell'opera di Adorno sono gli scritti dedicati alla letteratura raccolti nei tre volumi delle *Noten zur Literatur.* Sia gli scritti musicali sia quelli letterari (tra cui spicca il magistrale scritto su Kafka compreso nella raccolta intitolata *Prismen*) trovano l'orizzonte, collocandosi nel quale possono svelare e illuminare tutte le loro implicazioni, nel libro postumo di Adorno, frutto delle sue riflessioni critico-estetiche, nella *Aesthetische Theorie*, grossa opera rimasta incompiuta.

Il linguaggio musicale per Adorno si pone come simbolo del linguaggio emancipato, capace di fondarsi liberamente su se stesso. Esso si prospetta come *modello utopico* del linguaggio in generale. Ma abbandonandosi a se stesso, il linguaggio musicale, nell'era della reificazione, si consegnerebbe inerme a ciò che mira a deformarlo. S'impone alla musica, pertanto, la consapevolezza della fallacia del culto dell'autentico e della mitologia regressiva che con esso fa tutt'uno. Da ciò l'insorgere della soggettività repressa contro ciò che, impedendo ad essa d'esprimersi, la illude di esser autenticamente tale nella vigente deformazione. L'impulso espressivo investe il linguaggio per piegarlo alle proprie intenzioni. In tale impulso insorgente contro ciò che mira a soffocarlo, il puro stile, il linguaggio senza intenzioni (modello utopico) nega se stesso per impedirsi di venir negato, nella falsa affermazione di sé, da quella realtà reificata che esso non può concedersi il lusso di ignorare.

Nell'analisi di Adorno (il quale affronta il problema del rapporto tra musica e società senza uscire dallo specifico musicale), critica musicale, musicologia, sociologia dell'arte e discorso filosofico-storico appaiono strettamente congiunti. Gli strumenti interpretativi ricavati dal marxismo, dalla psicoanalisi, dalla sociologia operano sempre all'interno del discorso musicale inteso nella sua specificità più rigorosa. Adorno mira a chiarire, coll'evoluzione della musica, l'evoluzione stessa cui è sottoposta la civiltà nell'era del capitalismo. Si rifà per questo a Max Weber, valorizzando, di quest'ultimo, la visione secondo cui la musica si inserisce nell'ambito della razionalizzazione progressiva, contraddistinguente di sé l'evolversi della civiltà musicale. La sociologia della musica di stampo weberiano (che trova un prosecutore in Blaukopf) riveste per Adorno un'importanza rilevantissima. Musica e razionalizzazione promossa dal processo d'industrializzazione capitalistica vengono a congiungersi fino al punto da non poter esser separate, pur nel contrapporsi della musica alle pressioni sociali che su di essa si esercitano. In tal modo Adorno fa risolutamente giustizia di ogni e qualsiasi concezione mistica della musica, compresa quella che privilegia l'originario carattere sacrale-comunitario dell'espressione musicale (quasi fosse la musica stessa, in quanto tale, a fondare la società invece di presupporla recan-

done in sé la traccia fin nelle più intime fibre). In tal modo Adorno s'emancipa da ogni forma di irrazionalismo ed estetismo musicale, per contrapporsi a tali fenomeni da lui considerati distorti, situando davanti a sé come bersaglio polemico quel culto mistico-esoterico della musica che è così vivo e diffuso in Germania (il misticismo musicale viene soprattutto colpito nelle pagine polemiche di *Dissonanze*). Pur difendendo l'autonomia dell'arte, Adorno si rifiuta di indulgere al culto della medesima, abbandonandosi al quale questa finisce paradossalmente per rovesciarsi nel proprio contrario. Solo sapendosi relativa l'autonomia può riuscire a preservare se stessa. L'assolutizzazione mitologica dell'autonomia dell'arte, chiudendola all'altro - da - sé, la vincola al rigido principio d'identità subordinata al quale essa è destinata a dissolversi nell'astrazione in cui trionfa proprio quell'eteronomia di cui la tendenza identificante ha promosso la rimozione. Autonomia ed eteronomia si richiamano a vicenda e insieme s'oppongono, senza riuscire a scindersi. La prima può affermarsi solo *in relazione alla* seconda e, nel contempo, *contro* di essa. L'identità, nell'individuazione, si costituisce, al di fuori del cattivo rigido principio d'identità (che, assolutizzandola sul piano dell'astratto, la deforma) solo in rapporto all'alterità, nel legame vivente, non fissabile sul piano del concetto, che unisce il *sé* all'*altro - da - sé*. Ciò necessariamente sfugge all'intelletto classificatore che divide ciò che è unito, frantumando la realtà vivente per ridurla ad un ammasso atomistico di datità fra di loro irrelate.

La musica, mirando alla propria autonomia assolutizzata, finisce per svuotarsi internamente, condannando a vanificarsi in una falsa realizzazione proprio ciò che le preme. L'assoluta autonomia trova la propria mistificata attuazione nella produzione musicale industrializzata, basata sull'imitazione generalizzata che è totale eteronomia nella sua pretesa di essere esattamente il contrario. La musica in serie è la caricatura blasfema del realizzarsi della musica come linguaggio utopico.

La purezza della musica fondantesi su se stessa sfocia così in ciò che la nega, nella volgarità. La caratteristica prima dello stile elevato a stereotipo è la trivialità, il trionfo della quale rende inerme la musica nei confronti delle pressioni più deformanti cui essa viene sottoposta dalla sfera sociale.

Mirando a far di sé un'entità separata, che pretende per sé l'auto-sufficienza, cioè un *cosmo* poggiante solo su se medesimo, la musica si sottopone ad un processo di assottigliamento e di depurazione in cui rischia di non trovare più spazio la soggettività, strappata alla quale la musica stessa, rendendo omaggio ad un'oggettività feticizzata, scade, essa medesima a neutro morto oggetto, soggiacendo alle leggi che regolano la produzione industriale. L'identità irrigidita, in cui mira a tradursi l'assillo che tende ad una mitica assoluta autonomia intesa come separazione, finisce per negare se stessa nell'affermarsi dello *scambio* in cui la *forma-valore* astratta propria della merce sussume a sé il lavoro rendendolo, esso stesso, astratto, cioè produzione di merci ad opera di una forza-lavoro mercificata, nell'instaurarsi di un rigido sistema di equivalenze. L'identità che s'afferma attraverso l'equivalenza si pone contro se stessa. Identificazione, infatti, a rigore si dà solo là dove ci sono

differenze. Il dissolversi di queste fa sì che l'identificazione sia sussunzione del singolare, del particolare e dello specifico da parte del generico e trionfo di questo in un'identità generalizzata che coincide colla più totale indifferenziazione.

È per questo che, secondo Adorno, s'impone alla musica, che voglia restar se stessa, difendendosi da ciò che, promettendole il contrario (nell'affermarsi di una falsa alienante comunicazione, basata sul « facile » e sul banale), mira a dissolverla, di coltivare in sé una contro-tendenza di carattere eversivo mirante ad infrangere il processo di razionalizzazione ed intellettualizzazione. Adorno ha individuato in Schönberg il compositore dialettico per eccellenza della nostra epoca. In lui l'*espressione* insorge contro la *forma*, ma, avvertendo di correre in tal modo il pericolo della soggezione al materiale musicale in quanto tale (colla regressione che ciò comporta), l'espressione stessa mira successivamente ad imporsi da sé un freno. Schönberg mima, in tal modo, quella stessa razionalizzazione che insidia la musica e, apparentemente identificandosi con essa, in effetti, grazie ad una specie di esorcismo, se ne libera, negandola come costrizione dall'esterno. Per Adorno l'avanguardia non è — come vorrebbe il tardo Lukács — passivo rispecchiamento del male, ma mimesi del caos (sorgente dal processo stesso della razionalità formale astratta, che è intimamente irrazionale) tesa ad evitargli di nuocere. La tecnica dodecafonica si pone come difesa dell'espressione musicale proprio perché è in grado di negarla da sé. L'auto-negazione dell'arte è l'unico baluardo da opporre alla negazione della medesima che si realizza, nella sua falsa affermazione, all'interno della realtà sociale alienata. Ciò esige la più ferma sconfessione della mitologia dell'autentico in qualsiasi sua possibile forma, perché intimamente regressiva e perciò ciecamente coincidente col progresso basato sulla razionalizzazione irrazionale che è, esso stesso, regressivo.

L'adorazione di una cieca natura primordiale, intesa come *originarietà* ed *autenticità*, è ciò che ha perso Strawinsky, che Adorno, presentandolo come apologeta del male, pone come antagonista di Schönberg nella *Philosophie der neuen Musik.*

AUTONOMIA ED OPPOSIZIONE

In tutte le forme di regressione (compreso in esso il culto del materiale coltivato da certa avanguardia tecnologica) Adorno ravvisa la mitologia dell'originario destinata a risolversi in feticismo musicale. All'origine di ogni forma regressiva si situa la rimozione dell'angoscia colla quale viene relegato nell'inconscio ed impedito a manifestarsi lo stesso impulso che tende all'espressione. Ne *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* (scritto compreso in *Dissonanze*) Adorno pone l'accento sull'abiezione della cosiddetta « musica leggera » mentre altrove, con un procedimento analogo, critica a fondo quella *moda senza tempo* che è il *jazz*, o sottopone ad una stroncatura impietosa gli autori della musica giovanilistica o ancora relega nell'ambito del *Kitsch* le tendenze conservatrici della musica ufficiale.

La rivolta alla tonalità svolge secondo Adorno un ruolo fondamentale

poiché impedisce alla musica di scadere al rango di prodotto di massa. Lo scrivere musica diventa una paradossale forma di scongiuro contro il terrore imperante. La grande musica nuova (al pari di Kafka e di Beckett in letteratura) rende esplicito l'orrore per impedire che trionfi sotterraneamente, in silenzio. È proprio questo ad attirare sui più alti compositori del Novecento, come Schönberg e Webern, il livore ferocemente filisteo dei bempensanti incarogniti. Per Adorno valgono veramente solo le opere che, rinunciando ai lamenti su di sé di una soggettività incapace di fare spietatamente i conti con tutto ciò che cospira contro di lei, cercano di opporre l'*espressione* a quella *costruzione* dalla quale peraltro la musica nuova non può prescindere. Contano solo quegli artisti che sono tesi, nell'orrore presente, a cogliere un segno di speranza proprio in ciò che sta per soccombere. La fedeltà a ciò che è sul punto di sparire è ravvisabile in Mahler, la grandezza del quale riposa, secondo Adorno, proprio nella asocialità che impregna di sé le sue composizioni. Mahler conserva in sé (come Schubert) caratteristiche che ricordano il musicista vagabondo di un tempo, il quale, vivendo ai margini, attirava su di sé l'odio degli « allineati ». La forza della musica di Mahler è da individuare soprattutto nella capacità di assumere su di sé risolutamente il *Kitsch* per riscattarlo, nel rifiuto a privilegiare l'*alto* nel confronto con ciò che viene sprezzato in genere come *basso, inferiore, vile.* La rivalutazione mahleriana di ciò che di solito viene relegato fra i rifiuti fa tutt'uno coll'impulso etico-utopico teso verso la redenzione. È tale ansia di riscatto che ha dato a Mahler la capacità di prefigurare gli atroci sbocchi barbarici che si sono prodotti nel nostro secolo. Tale preveggenza avvicina Mahler a Kafka, nel quale si configura con estremo nitore, con terrificante evidenza l'esito dell'*Aufklärung* accecata: l'*universo concentrazionario.*

In una situazione in cui tutto sembra cospirare alla morte dell'arte (nella sua totale risoluzione nella falsa autenticità del *Kitsch*) Adorno si rifiuta di dar per sancito ciò che pur gli si mostra come inevitabile e che sembra addirittura un destino consumato, segnato dall'irrevocabilità dell'accadere fattuale. La fedeltà di Adorno all'arte è fedeltà alla cifra in essa racchiusa con cui fa tutt'uno la stessa speranza nella conciliazione. L'atteggiamento di Adorno viene a caratterizzarsi, così, in senso stoico. La soppressione dell'arte è da scongiurare perché con essa rischierebbe di sparire la speranza stessa in un mondo migliore. La risoluzione totale dell'arte in produzione di massa ad opera dell'industria culturale, significa per Adorno la caduta di quella che forse, nella società amministrata, è l'ultima trincea dell'umano.

Il valore della riflessione critica di Adorno sulla musica e sull'arte in genere è ravvisabile in primo luogo nella determinazione a connettere la problematica concernente l'espressione artistica (in rapporto alla configurazione formale) alla tematica storico-sociale. L'analisi di Adorno non è mai, però, estrinsecamente sociologica; non astrae, cioè, nell'esaminare il fenomeno musicale ed artistico (come accade ancora in Max Weber), dalla considerazione sul valore estetico, ma resta attaccata al linguaggio, rifiutandosi di estrapolarlo, mediante un processo per l'appunto d'astrazione, dalle opere. La riflessione di Adorno non ha per

oggetto la caratterizzazione sociale delle opere a prescindere dal loro valore estetico (secondo la tendenza presente nelle varie forme di sociologia dell'arte, anche nelle più avvertite criticamente e più raffinate, come quella che si esplica nella *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser o nell'opera, per molti versi suggestiva e ricca di spunti problematici, di Lucien Goldmann), ma le opere musicali stesse in relazione alla società. Il valore estetico, in Adorno, non è un qualcosa che si aggiunga all'aspetto comunicativo del linguaggio, ma si caratterizza, esso stesso, come un fatto sociale, richiamante su di sé l'analisi sociologica la quale si rende operante nello svolgersi della stessa indagine estetica. Ciò è stato avvertito e posto in evidenza da Enrico Fubini [3], il quale ha di recente richiamato l'attenzione sull'importanza della sintesi adorniana dal punto di vista sociologico e da quello estetico. Questo studioso ha fatto opportunamente cadere l'accento sul fatto che il discorso adorniano non è mai sociologico senza risultare al tempo stesso critico e valutativo. La musica per Adorno è *nella* società ed è come tale un fatto sociale, ma non lo è semplicemente come *distribuzione* e *ricezione* della musica, poiché il carattere sociologico di questa richiede di venir riconosciuto in primo luogo nella *costituzione sociale oggettiva della musica in sé.* « Musica e società — scrive, rettamente interpretando Adorno, Enrico Fubini — non sono dunque in un rapporto di dipendenza, e la musica non è uno specchio della società come vorrebbe tentare di dimostrare certo sociologismo di maniera » [4]. Assente da Adorno è ogni tendenza di tipo deterministico-meccanicistico o riflessologico, ogni indulgenza ai vizi del volgar-marxismo. In questo senso, Adorno è il salutare contro-altare da opporre al deteriore sociologismo pseudo-marxista a sfondo rozzamente metafisico-positivistico ravvisabile, ad esempio, in campo musicologico, nella sciagurata teoria riduttivistica di Finkelstein [5].

Un punto importantissimo nella riflessione estetico-sociologica di Adorno (pure esso sottolineato da Fubini) è che la musica ha un rapporto tanto più diretto con la società quanto più è inautentica. Secondo una corretta considerazione di ciò che Marx (e non i marxisti acritici che ne hanno tradito la lezione) intende per *ideologia,* Adorno pone l'accento sul fatto che la musica è *ideologia* nella misura in cui è *falsa coscienza.* Adorno ha messo in evidenza nella *Einleitung in die Musiksoziologie* che compito della sociologia musicale dovrebbe essere quello di prender le mosse dalle incrinature e dalle fratture dell'accadimento musicale. La *sociologia critica* è per lui *critica sociale che si svolge attraverso la critica artistica.* L'opera musicale, capace di porsi in termini d'autonomia, non si esclude dalla società, ma cessa di subirne passivamente le pressioni. Essa si costituisce, nell'avversare ciò che sembra condannarla all'eteronomia, come valore in opposizione alla società data contro la tendenza della quale a bloccarsi in se stessa rivendica come

[3] Enrico Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1973.
[4] Op. cit., p. 156.
[5] S. Finkelstein, *Come la musica esprime le idee*, Feltrinelli, Milano, 1955.

irrinunciabile l'esigenza di una diversa socialità non viziata dai pesanti limiti che l'assetto presente tende ad imporle. La società non diviene direttamente visibile nell'opera, la quale, in nessun caso, è da intendere semplicemente come « continuazione della società con altri mezzi ». Musica e società s'incontrano, mediatamente, sul piano di quel *tertium comparationis* che è la tecnica. La società si risolve nella musica in modo indiretto e mediato. Il compito del sociologo musicale non è facile, poiché la società, nell'opera, può venir ritrovata solo « in componenti formali veramente nascoste », le quali hanno la loro propria dialettica, in cui si riflette quella reale. « Il rapporto musica-società nella teoria sociologica di Adorno — scrive ancora Fubini — non è dunque un dato da stabilire una volta per tutte; la musica può anche isolarsi, come spesso avviene, dalla società o avere un rapporto di opposizione con essa; ma ciò che Adorno ha sempre tenuto a dimostrare con tutta la sua opera di critico musicale, storico e filosofo, è che la sociologia della musica è l'unica forma valida di critica musicale e che essa deve impegnarsi in un giudizio in cui non è disgiungibile il valore estetico da quello sociale »[6].

In questo senso, l'arte, la cui autonomia può affermarsi solo grazie all'opposizione di essa alla società (di cui, rivoltandosi contro il suo assetto mediato, esprime le contraddizioni), è autentica solo nella misura in cui rinuncia all'autentico sul piano della datità positiva, nella misura in cui, cioè, sa porsi come ribellione al dominio che si maschera nei rapporti di produzione. È per questo che la musica non deve essere considerata come se fosse la continuazione della società con altri mezzi. Se società ed arte vengono rese omogenee mediante il loro inserimento in un unico processo indifferenziato basato sulla continuità, l'arte, ridotta a mero doppione dell'esistente, presenta su di sé le caratteristiche stesse della società da cui finisce per dipendere integralmente, risultando come accettazione supina e mero rispecchiamento passivo dei vigenti rapporti di produzione. Della società alienata, l'arte ad essa omogenea, immessa nella corrente del *continuum*, subisce necessariamente lo stesso destino d'alienazione, scambiato, stante la falsa coscienza, per autenticità. I teorici del *rispecchiamento*, nella loro ottusità, non hanno mai capito questa verità essenziale. Essi sono, in effetti, marxisti assai strani, poiché finiscono, reputando il contrario — segno inconfondibile di falsa coscienza! —, per privilegiare, raddoppiandola nell'arte ridotta a mero riflesso ideologico dell'esistente, l'alienazione che pur sostengono appassionatamente di voler contrastare. Essi sono, senza saperlo, apologeti di ciò da cui, a rigore, dovrebbero aborrire, cioè del capitalismo, da cui sono soggiogati come il figlio ribelle velleitario dalla tirannica figura del padre. Ciò che è da confutare sempre e risolutamente è l'assillo di una *continuità* assoluta, scongiurante in sé ogni possibilità di rottura. Tale assillo non è che uno dei tanti modi di manifestarsi dell'ossessione della permanenza, che è terrore del rischio nella tirannia dell'irrigidito principio d'identità, nell'obbedienza cadaverica al quale

[6] E. Fubini, op. cit., pp. 157-158.

si svela l'odio per il diverso e per il molteplice. Tra società ed arte non c'è *continuità*, ma si situa un *salto*, posto in essere dalla *negazione dell'esistente* in nome di possibilità da esso negate. L'arte è, essenzialmente, *desiderio di qualcosa di assolutamente diverso, tensione verso l'alterità.* In tal senso essa è utopia, facente tutt'uno col suo assetto formale che si contrappone all'esistente dato, per l'appunto, come modello utopico.

La stretta congiunzione che si svela, nella concezione adorniana, tra *tensione all'autonomia* (come *valore altro* rispetto ai valori vigenti nella società) ed *opposizione* illumina ciò che questo autore intende quando indica la socialità dell'arte proprio in ciò che a prima vista sembra negarla, quando ravvisa, con voluta e doverosa paradossalità, il valore sociale dell'arte, nella società alienata, proprio nell'esasperarsi di quell'isolamento dell'arte stessa (fino al porsi di questa contro la comunicazione, ai limiti del silenzio e dello scacco volontariamente coscientemente perseguito) che ad uno sguardo superficiale sembra incompatibile con la socialità, non conciliabile con i valori ad essa connessi.

INDUSTRIA CULTURALE E DOMINIO

Nella realtà sociale alienata l'arte è per Adorno una forma di resistenza al male imperante. Per lui quella che Marcuse ha caratterizzato come la società dell'« uomo a una dimensione » tende ad assorbire tutto, neutralizzando in sé ogni negazione, funzionalizzando a sé e ai propri fini anche ciò che le si oppone. L'arte sembra porsi come l'unica attività capace di opporre resistenza, col suo restar fedele alla *coscienza infelice,* a quella che ancora Marcuse ha definito « tolleranza repressiva ». Ma per valere ancora come resistenza al male, nell'era della mercificazione totale, l'arte deve liberarsi d'ogni possibile ingenuità. Ha bisogno di una solida corazza critica. È necessario per lei acquisire il massimo di lucidità; rendersi spietatamente conto, con un disincantamento che non deve sfociare nella rassegnazione, ma, al contrario, alimentare l'utopia e dar forza all'impulso espressivo-eversivo che di essa è il veicolo, dei pericoli che su di lei incombono. Si esige che essa prenda adeguatamente visione di quell'industria culturale che è il mezzo attraverso il quale il dominio mira a rendere a sé omogeneo, cioè falso ed alienante, l'intero sapere che si tratta di far coincidere integralmente col potere. L'industria culturale si propone come obbligatorio oggetto di riflessione critica e di analisi per il sociologo dell'arte nel presente stato di cose. Si vota alla mitologia dell'autentico, e con essa alla reificazione imperante, lo studioso che pretende oggi di isolare l'arte, nel suo coltivarla come valore, da ciò che continuamente mette in forse addirittura, radicalmente, la sua stessa sopravvivenza. Nella società in cui la sfera del consumo tende a venir sussunta integralmente all'onnipotente sfera della produzione capitalistica (inessenza spacciantesi per essenza), la distribuzione, circolazione, diffusione e comunicazione delle opere e dei « messaggi » viene rigorosamente regolata dall'alto e resa omogenea ai dettami della *ratio* del dominio, nel soffocamento sistematico d'ogni moto teso a trascendere l'ambito cristallizzato della realtà data. Attraverso la razionalizzazione dello scambio la produzione sussume a sé il consumo renden-

dolo a se medesima identico, mirando, cioè, a preformare e a conformare a sé, mediante manipolazione, i bisogni stessi che si situano alla base del consumo. Ma la logica dello scambio non appartiene solo a quest'ultimo nella sua accezione ristretta, non si esplica solo nella distribuzione dei beni (di tutti i beni, anche di quelli artistici), ma è insita nella produzione stessa in quanto produzione di merci. La mercificazione, che si rende esplicita nello scambio, si situa, in effetti, alle radici della produzione stessa che si rende una potenza estranea nei confronti dei produttori costretti per lavorare (e quindi per sopravvivere) ad alienarsi, a privarsi delle proprie stesse qualità specifiche, convertite in entità mercificate subordinate alla forma astratta del valore che l'universalità della merce nella società reificata impone. Nell'ambito del tardo capitalismo il rapporto di produzione non resta confinato entro i luoghi specifici in cui si esplica il lavoro che produce merci, ma tende a caratterizzare di sé l'intera società, sussumendo a sé tutto ciò che ancora mostra di serbare la sia pur pallida traccia di una trascorsa autonomia. Nel suo estendersi all'intera società, il rapporto di produzione, che è rapporto di dominio basato sul potere-violenza (*Gewalt*), attrae a sé, per modellarla, l'intera trama dei rapporti umani nella società, mediandoli attraverso le modalità dello scambio regolato dall'alto e del consumo forzato che stravolgono e deformano la stessa sfera, bio-psicologica, del bisogno, il quale, nel suo credersi ancora semplicemente immediatezza, si condanna al più madornale degli abbagli. I rapporti intersoggettivi mediati dallo scambio che li vincola al modo di produzione prevalente si configurano come rapporti sociali di produzione che nascondono, nella falsa coscienza che fa tutt'uno con essi, ciò di cui sono il docile veicolo: il dominio che serra entro le sue maglie le forze produttive impedendo loro di porsi al servizio dei concreti, non artefatti o manipolati, bisogni degli uomini. Attraverso i rapporti sociali di produzione la società viene mediata, in tutte le sue forme e manifestazioni, dal dominio, il quale davvero, nell'avvento di quella totalità che è il falso finisce per porsi in termini di *magica ubiquità*, irretendo a sé, come una sorta di maledetto incantesimo, l'intera società.

L'Industria culturale è la premessa e insieme la risultante del mercificarsi delle opere artistiche. L'apparato in cui essa si concreta (l'insieme organizzato dei *mass media*, delle forme fabbricate di comunicazione di massa, di informazione manipolata, di ideologia tendente ad imporsi come realtà, come quell'unica realtà possibile e permessa che è la realtà esistente immediata con cui essa mira a coincidere) provoca il processo di razionalizzazione che tende a soffocare ogni spontaneità artistica nella prospettiva della morte dell'arte o meglio della sua « trasfigurazione » nella perfezione asettica, insignificante e vuota, del prodotto industriale, ma ne è, a sua volta, il derivato. L'industria culturale trova la sua genesi nell'imporsi totalitario di quella *ratio* del dominio di cui essa stessa è veicolo e che contribuisce continuamente a riprodurre attraverso le coscienze manipolate. Non sono i *mass media* stessi, in quanto tali, intesi nella loro immediata « materialità » constatabile a livello empirico, a porsi come violenza. Violenza è ciò di cui essi sono funzione, vale a dire il potere, il quale, totalizzandosi, mira a porsi come dominio. Il dominio, introducendosi nelle coscienze, attraverso l'introiezione cui

i singoli terrorizzati sono indotti dalla loro impotenza, nel vano intento di vanificare la fonte del terrore identificandosi con essa, si situa al posto del consueto e, sostituendosi ad esso, assume fraudolentemente le sue sembianze. I *mass media* sono il prodotto di una razionalità che attraverso di loro può potenziarsi. Essi non sono però mezzi neutri. La loro genesi pesa su di loro come un marchio da cui risulta difficilissimo che riescano a liberarsi. Sorto come mezzo attraverso il quale il potere-violenza penetra nelle coscienze dei singoli, già di per sé indebolite per il puro semplice fatto di essere imprigionate nell'ambito della società tardo-capitalistica, l'apparato ideologico di informazione e comunicazione sembra segnato irreparabilmente da una sorta di peccato originale. Esso reca su di sé l'impronta del dominio. I mezzi di massa, basati sulla comunicazione a distanza regolata dall'alto e su una complessa organizzazione impregnata nell'intimo della razionalità dominante, aggrediscono, colla loro forza d'urto, i singoli frastornati, agendo con tutta una serie di calcolatissime e raffinate tecniche di istupidimento progressivo ed intensivo. Ma industria cultura non sono solo gli apparati che fabbricano su larga scala il sapere richiesto dalla logica che presiede alla società amministrata. Industria culturale sono anche le coscienze manipolate dei singoli che introiettano ciò che viene loro imposto dall'esterno. L'esterno, cioè, diventa interno e attraverso l'interiorità stessa dei singoli, ridotti ad atomi sociali attratti a sé dal dominio, trova modo di riprodursi. Il singolo indifeso non è solo consumatore forzato, ma anche, in quanto manipolato, riproduttore della cultura alienata ed alienante che gli viene imposta senza che egli sappia che gli è imposta. Industria culturale non è solo, per fare un esempio, l'editoria di massa, ma la coscienza del consumatore. Lo è anche, e più che mai, quella del singolo scrittore il quale s'illude ancora di far « poesia » nel momento in cui, nel suo modo stesso di concepire l'arte e di darle attuazione, nel proprio operare, cade in balia della razionalità dominante recante in sé come conseguenza necessaria la morte dell'arte nella conversione di questa in produzione industriale. Anche il singolo, non solo gli apparati anonimi, è un momento attraverso cui passa la massificazione dell'arte, come, in genere, quella dell'intera cultura. Al limite, prodotto industriale può essere anche un'opera scritta in purità di cuore da un artista giovane povero in una romantica soffitta (per mantenere il *clichè* caro ormai per l'appunto solo alle raffigurazioni *Kitsch* dell'arte massificata volgare) nella speranza di dar vita ad un capolavoro immortale. Nell'illusione dell'autentico può celarsi l'impronta dell'industria culturale, il segno della presenza della razionalità ad essa peculiare nell'inerme ignara coscienza illusa che l'ha introiettata. L'arte adulterata sa porsi come seconda spontaneità e imporsi anche attraverso condizioni che sembrano sottrarsi alla sua presa. Arte massificata non sono solo necessariamente i libri fabbricati da *staff* di redattori-cuochi esperti nelle ricette in uso nella gastronomia culturale industrializzata. Le ricette sono capaci di agire come seconda natura, esplicandosi attraverso l'apparenza della spontaneità. Industria culturale non è solo l'apparato materiale che ne fa una potenza sociale visibile. Industria culturale può darsi anche là dove c'è l'apparenza di un'attività di tipo ancora artigianale, la quale spesso, in effetti, è subordinata alla logica dell'apparato con

cui pure sembra non aver legami. I residui artigianali all'ombra dell'industria prevalente sono in effetti inclusi nella sua orbita e ne subiscono la logica che è quella basata sul profitto. L'artista non è automaticamente sciolto da legami di dipendenza quando conserva un tipo materiale di vita e di attività che dell'indipendenza mantiene i segni esteriori. Ciò che va indagato è su che cosa tale indipendenza si basa. Si tratta di vedere quali sono le condizioni, interne ed esterne, che rendono possibile l'indipendenza sul piano dell'apparenza. Si può scoprire che, a conti fatti, chi si pretende libero è in effetti assai più dipendente di chi si mostra palesemente tale. L'artista che lavora in proprio può rivelarsi nient'altro che un lavoratore a domicilio, subordinato a ciò che in effetti lo mantiene tale assai più che l'ultimo dipendente di una casa editrice o di un'industria di dischi, obbligato ad aderire integralmente, nella sua pratica quotidiana, all'abiezione aziendale. L'azienda non si limita alle fabbriche e agli uffici in cui si esplica la sua attività, ma s'espande da per tutto e diventa sensibilità comune, mentalità, moralità, modo di vedere e di comportarsi, atteggiamento complessivo nei confronti di ciò che in genere viene definito « vita ». Coloro che si credono indipendenti solo perché materialmente lontani dai luoghi specifici di produzione non hanno compreso ciò che veramente s'intende quando si parla di *rapporti sociali di produzione*, non hanno ancora preso visione del fenomeno grazie a cui industria tende a diventare la società intera e non si sono accorti del fatto che, nel sistema tardo-capitalistico, i cosiddetti « liberi professionisti » sono sempre meno liberi fino a svelarsi « impiegati esterni » al servizio dell'industria. La distinzione tra *dentro* e *fuori* appare, del resto, precaria al punto da riuscire difficilmente sostenibile. Il capitale, nella fase in cui tende ad affermarsi come orizzonte onni-inglobante, sopporta sempre meno che qualcosa rimanga esterno al suo cerchio tendente a porsi come totalità. L'industrializzazione della vita stessa, nell'ambito della società, deriva da tale tendenza totalitaria del capitale.

Decisivo per l'industrializzarsi delle attività culturali è l'imporsi della *ratio* del dominio come unica razionalità possibile nella negazione totale della ragione critico-dialettica implicante, come proprio fondamento, l'attività umano-sensibile cui la *ratio* sovrappone la propria astrattezza fino ad occultarla sotto di sé. La razionalizzazione della cultura converte questa in efficienza fine a se stessa al servizio della produzione materiale di cui diventa il prolungamento, fungendo altresì da sua giustificazione ideologica. La *ratio* esige che la cultura si converta integralmente in tautologia, nell'avallo all'esistente così come esso viene modellato dal dominio. Nella cultura-tautologia trova il suo culmine, dissolvendosi, vanificandosi in esso, quella che Marcuse ha chiamato l'« affermatività della cultura ». La cultura nel momento stesso in cui si privilegia come valore ha già tradito se medesima, le proprie migliori più vitali esigenze che la spingono verso l'altro - da - sé. L'imporsi della tautologia pura rende la cultura totalmente omogenea al dominio, suo mero epifenomeno. È l'ossessione di una positività, che spinge a raddoppiare il reale immediato nell'idea fino a far coincidere i due termini, la spia della presenza del dominio all'interno della coscienza falsificata. Industria culturale si dà dove è dato constatare ripetitività, stereotipi, *clichés*,

nel prevalere dello schema su ciò che esso serra in sé, nel riaffermarsi continuo del sempre-eguale nell'apparentemente diverso (ammesso solo come infrazione prevista, come eccezione alla regola riconfermante la regola stessa). Lo stile in tal modo giunge al massimo della purezza fino a convertirsi nella vuota genericità del *clichè*.

In tale frangente s'impone nella società atomizzata, sul piano dell'*Erscheinung* un collettivismo cieco, risultante dal processo d'annientamento delle differenze, dall'appiattimento generale, che è la contraffazione diabolicamente caricaturale del socialismo. In siffatto ambito alterato prestare ideologicamente ascolto a prediche esaltanti i valori collettivi è per lo meno un'ingenuità. Paradossalmente s'impone, proprio in nome dei valori collettivi compromessi da siffatto collettivismo deformato (basato in effetti non sul riconoscersi reciproco dei soggetti individuali, ma sull'anonimato), di porsi contro le ragioni del collettivo. Da ciò l'individualismo paradossale dialetticamente sostenuto da Adorno nei *Minima moralia*. Nella società ciecamente collettivistica l'individuo, che sta per soccombere, è l'estremo baluardo che consente di preservare la possibilità del ricordo di valori collettivi non deformati. Ma individui oggi lo si è solo se si vuole, con tutte le proprie forze, essere tali. L'individuo è tale se la sua, a proposito, è una scelta tanto risoluta sul piano morale quanto si sa precaria sul piano della realtà di fatto.

Meno che mai, oggi, per individuo s'ha da intendere una specie di entità naturalistica. L'individuo non è immediatezza, attualmente meno che mai. Esso è un risultato, quasi impossibile da conseguire nel presente, e fragilissimo e continuamente insidiato una volta che ha saputo affermarsi come tale. L'individuo, nella realtà sociale alienata, può essere un bene solo se è in grado di porsi come il veicolo di una razionalità altra rispetto a quella vigente, come esigenza di una ridialettizzazione del reale. L'arte, nell'intento di preservarsi dalle insidie mortali dell'industria culturale, ha bisogno oggi del massimo di determinazione individuale volta nel senso di una strenua resistenza da opporre alla *ratio* del dominio. Autonomia dell'arte, oggi, storicamente-socialmente, significa il contrario di uno stato di dipendenza passiva dalla *ratio* dominante e dall'appiattimento generale da essa promosso. La chiusura dell'arte in se stessa non è superbo narcisismo o decadente disamore per l'umanità come pretendono i tromboni del marxismo (ridotto questo, nelle sue versioni volgari, ad ultima ideologia borghese ed infine ad apologia velleitaria del capitale), ma ferma opposizione alla barbarie insita in una razionalità pervertita e folle. Siffatta opposizione esige il massimo di consapevolezza critica. In una realtà deforme, in cui il collettivo accecato si presenta come l'orrenda caricatura dei valori della socialità, come veicolo di tale consapevolezza può porsi secondo Adorno, per debole esso sia come tale, solo l'individuo. Nella massificazione appiattente la possibilità stessa di una collettività non alienata sembra ad Adorno ravvisabile unicamente nel massimo d'individuazione possibile. Da ciò il valore sociale che, nella visione adorniana, assume nell'ambito della vita deteriorata, la solitudine che si spinge fin quasi al rifiuto della comunicazione. Naturalmente, questo rappresenta l'aspetto estremo e rigorosamente coerente della posizione critico-

negativa di Adorno, il quale, per altro, non sempre ad essa resta fedele, ma più volte smentisce, non resistendo all'atmosfera rarefatta cui ha spinto la sua dialettica diadica lacerata. Scendendo nel pratico, spesso Adorno attenua il proprio modo di procedere fino a contraddirsi, ammettendo « soluzioni mediane » che il suo pensiero che si vuole intransigente dovrebbe a rigore respingere. Ciò accade quando Adorno affronta problemi di pedagogia musicale, come accade nel *Getreue Korrepetitor.* Egli si induce allora ad un empirismo che smussa gli spigoli acuminati della sua dialettica e lo induce a sapienti scaltri compromessi col *positivo.* Nell'ultimo Adorno siffatta saggezza mondana, sovrapposta al suo stesso pensiero con cui si pone in termini di compromesso nell'ambito di un possibilismo relativisticamente inteso, affiora spesso assumendo talvolta una tonalità di tipo socialdemocratico incline a favorire quel *meno peggio* che pure Adorno stesso ha saputo indicare lucidamente come il peggiore nemico del *meglio.* La lacerazione della dialettica, cristallizzandosi, conduce, nell'ultima fase della attività adorniana, al suo sdoppiarsi in due piani fra di loro non comunicabili, simili a due rette parallele destinate a non incontrarsi mai: un piano teoretico, in cui la negazione conserva se stessa gelosamente (quasi come la sublimazione della rivoluzione tradita, smentita dalla storia), ed uno pratico, in cui vige, inclinando al compromesso un adattamento ondeggiante, carico di riserve intime, segnato da un'ironia di tipo thomasmanniano, allo stato di fatto presente nell'intento di ricercare in esso, nell'immediato, le soluzioni giudicate empiricamente come le meno sciagurate.

SPETTACOLO

La fedeltà al motivo dell'isolamento dell'arte, come opposizione disperata all'appiattimento mortifero infuriante nella realtà sociale alienata, eleggendo a veicolo l'individuo optante per una scontrosa solitudine non può non mostrare diffidenza nei confronti di tutte quelle forme d'arte che esigono, per poter realizzarsi, uno sforzo collettivo. Da ciò il particolare atteggiamento di Adorno nei confronti di quelle forme artistiche che trovano la propria attuazione sul piano spettacolare. Verso lo spettacolo, verso il teatro, in tutti i suoi modi di manifestarsi, Adorno ha sempre mostrato una viva inclinazione di simpatia, sentendosene attratto in modo fortissimo. D'altra parte, egli, nella realtà sociale capitalistica, coglie nelle forme artistiche esplicantisi sul piano spettacolare una particolare fragilità, dovuta in primo luogo al rango degradato cui la razionalità dominante condanna il teatro, impossibilitato a mantenersi, nella società atomizzata, fedele alla sua *origine* legata al *culto*, manifestantesi come *rito*, espressione celebrativa di un'intera *collettività.* La tendenza del teatro, nella realtà dissacrata e razionalizzata, in preda a quella che Max Weber aveva chiamato *die Entzauberung der Welt*, a ridursi a macchina spettacolare, ad ingranaggio, a mera ricerca di effetti epidermici, gli sembra — in contrasto coll'attrazione che esso esercita ancora su di lui — pressoché irresistibile. A tale degradazione egli vede progressivamente soggetto anche il suo amato teatro d'opera. Senza farsi illusioni a proposito, Adorno insegue la speranza in una

rinascita del teatro d'opera a Vienna. Questa città gli sembra una sorta d'antidoto nei confronti del decadimento del teatro d'opera, che viene ogni giorno di più affossato dalle esecuzioni di *routine*, afflitte da insufficienze di prove e da finanziamenti inadeguati. La capitale austriaca (cui egli ha recato omaggio in *Wien, nach Ostern 1967*, scritto compreso in *Ohne Leitbild*, e nella conferenza *Concezione di un teatro d'opera viennese*) gli si configura di fronte come l'unico ambiente in cui sembra ancora poter trovare la sua sede un tempio operistico capace di resistere come una specie di roccaforte, di non farsi travolgere dall'avversità dei tempi.

Adorno, nonostante la lucidità critica spietata che lo avverte di come oggi tutto cospiri contro forme di spettacolo non ridotte a *Kitsch*, sente pur sempre ancora fortemente la magia dello spettacolo (ne fanno fede i bellissimi frammenti sul teatro in cui Adorno ha cercato di dar vita ad una sorta di storia naturale dello stesso). L'amore per lo spettacolo è avvertibile in Adorno nel suo stesso modo di scrivere, nella inclinazione che egli, nel suo lavoro, dimostra per una saggistica movimentata, che cela in sé indubbiamente molto di drammatico.

CINEMA: REALTA' AL QUADRATO

Dall'attenzione per lo spettacolo è sorta in Adorno anche la curiosità per il cinema nel quale egli ha visto scatenarsi e toccare il loro apice tutte le tendenze degenerative che aveva scorto nella sfera dello spettacolo in genere. Per Adorno, il cinema si configura quasi come la mimesi satanica in senso deformatore-degradante dell'anti-artisticità cui eroicamente si vota, auto-negandosi per non venir negata, l'arte che, nell'era della massificazione, è decisa a mantener fede a se stessa e ad opporre strenua resistenza a ciò che appare inevitabile. Il cinema si mostra ad Adorno serrato interamente, in quanto tale, entro le maglie dell'industria culturale. Di questa il film gli sembra espressione per così dire organica, costituendo di essa stessa il massimo livello di efficacia, sia per quel che riguarda la capacità di suggestione sia per quanto concerne l'aderenza al lato apparente della forma artistica (accuratamente depurate da tutto ciò che, nell'arte non industrializzata, vi è di impuro, di irrisolto, di non ordinato entro una configurazione ben dosata, rimandando all'impulso espressivo deciso a non quietare i propri assilli in una confortante « catarsi »). Il cinema, per Adorno, è il « doppio » dell'arte; l'apparenza perfezionata di essa nello svuotamento di tutto ciò che essa medesima ha in sé di oscuro, di eversivo, di ostile alla rassicurante artefatta perfezione degli schemi. Il cinema è un surrogato dell'arte capace di illudere le moltitudini sulla propria caratteristica essenziale di mezzo di manipolazione, di indottrinamento celato nelle piacevoli sembianze di un divertimento di massa. Il surrogato funge da arte per coloro che, nella società massificata, ne sono privati. Al moto di trascendenza proprio dell'arte, la quale, nell'appiattimento generalizzato sembra trovare la propria morte, subentra il trionfo dell'identico che trova in quella tautologia che è per Adorno il film il suo modo di attuarsi in maniera perspicua, rendendosi evidente in forma suggestiva. Il cinema (realtà al quadrato) si rivela così una formidabile scuola di

conformismo nella società massificata. Adorno ha più volte sottoposto a dura critica il cinema come fenomeno sociale di massa (con particolare riferimento a Hollywood), nel saggio sull'industria culturale contenuto nella *Dialektik der Aufklärung*, in molte pagine dei *Minima Moralia* e in altri scritti. Da un punto di vista estetico-teorico, Adorno ha indugiato di recente ancora su argomenti cinematografici, in *Filmtransparente* e, indirettamente (essendo il discorso incentrato sulle doti mimiche di questo comico affermatosi per mezzo dello schermo), in *Zweimal Chaplin*, scritti contenuto in *Ohne Leitbild*. Nelle ultime prese di posizione di Adorno sull'argomento si nota, comunque, un certo ammorbidirsi del giudizio, pur all'interno di una non mutata impostazione generale del discorso. Particolare importanza riveste inoltre il volume intitolato *Komposition für den Film*, che si sofferma attentamente sull'uso della musica nel film sotto forma di commento all'azione che si svolge sullo schermo. Lo studio, analiticamente spietato e drastico nei giudizi, è frutto di una collaborazione con il musicista Hanns Eisler. In questo libro si può trovare tutta una serie di considerazioni sui rapporti fra suono ed immagine, i quali appaiono ai due autori come falsati alle radici e tali da deformare entrambi i termini posti in connessione fra di loro. In particolare è la musica a far le spese di tale connubio con l'immagine, resa a sua volta falsa da un codice artefatto precostituito tendente ad uniformare preventivamente, grazie ad un rigoroso schematismo rappresentativo e figurativo stabilito a priori, il nuovo, che ogni immagine singola contiene, al già-noto, il cui trionfo viene,in ogni caso, garantito da uno « stile » pre-fabbricato che riconduce ogni elemento che potrebbe costituirsi come qualcosa d'emergente al previsto, al programmato, al già collaudato, cioè al pienamente scontato.

Il cinema, per Adorno, è intimamente caratterizzato dal fatto tecnologico e il suo stesso esserci è il derivato di acquisizioni tecnico-scientistiche estranee a qualsiasi problematica espressiva. L'evoluzione linguistica è condizionata da tale genesi e dallo sviluppo del fatto tecnico come qualcosa di eterogeneo rispetto al film in quanto espressione, il quale ultimo finisce pertanto per dipendere da una logica che non è la sua e che gli si impone dall'esterno. La tecnica, nel suo svelarsi processo generante il cinema, inteso come scoperta scientifica e come prodotto dello sviluppo tecnologico e suo mezzo, ha la meglio sulla tecnica insita nell'operare artistico animato dall'impegno espressivo la cui vocazione è di giungere a determinarsi come forma in un'oggettivazione aderente alle esigenze del soggetto. Il film, pertanto, come espressione risulta subordinato ad uno sviluppo che lo trascende inglobandolo in sé. La tecnica cinematografica non è immanente all'impegno espressivo; la forma stessa del film ne è vincolata, obbedendo a dettami eterogenei rispetto all'impegno espressivo. Il cinema non è sorto, per Adorno, da un bisogno espressivo mirante a trovare nuove forme per dare voce a ciò che internamente lo muove, ma deve il suo stesso esserci al processo tecnologico, il quale, politicizzandosi, nell'era del tardo capitalismo, mira a dar vita a forme di comunicazione a distanza, dirette dall'alto, in aderenza alle necessità del potere di vincolare a sé la società intera

attraverso la manipolazione delle coscienze. Il cinema nasce come comunicazione manipolata e come fabbrica di falsa coscienza, inserendosi nell'ambito di quella « civiltà delle immagini », la quale è di per sé un fatto barbarico mirando a render prone le coscienze di fronte alla mera cieca epidermide fattuale del reale, di cui la riproduzione visiva è la naturale apologia, col risultato che l'*Erscheinung* finisce per porsi come l'unica realtà possibile, come l'essenza stessa della realtà che essa invece nasconde sotto il proprio strato ispessito. Siffatta origine condiziona notevolmente il cinema, pesa gravemente su di esso come una sorta di peccato originale. Il cinema tende, per la logica stessa che si situa al livello della sua genesi, ad imporsi come *realtà al quadrato*. Esso, per Adorno, è quindi *naturaliter* l'apologia diretta, senza diaframmi, dell'immediatamente esistente. L'immagine cinematografica è la realtà bruta più la sua apologia. Nel film la riproduzione in quanto tale (sentita come qualcosa d'obbligante) cela in sé léapologia: la resa che si vuole fedele, dell'immediatezza in termini di evidenza fattuale coincide con la sua celebrazione. Il cinema è giustificazione del dato che esclude ogni necessità di sottoporre questo ad un processo di mediazione. Alla trasfigurazione artistica dell'esistente, implicante il trascendimento del dato attraverso la mediazione artistica, si sostituisce l'abbellimento (che è giustificazione e consacrazione) dell'immediato in quanto tale nella riduzione dell'arte a mera registrazione di un esistente posto come indiscutibile. Il cinema nega in sé la mediazione avendola fuori di sé ed essendo ad essa sottoposto, essendo mediato, in quanto tale, dal potere che regge la società amministrata. L'amministrazione stessa trova nel cinema una propria efficace modalità di esplicazione.

L'immagine cinematografica idealizza la realtà senza riqualificarla internamente. In tal modo il reale immediato, che si impone come evidenza nella resa visiva di una datità accettata come positività perentoria, viene elevato d'un sol colpo, senza mediazioni, al livello dell'ideale. Quest'ultimo è la realtà più il suo abbellimento. L'apparenza feticizzata del reale raddoppia se stessa nell'auto-idealizzazione da cui trae forza l'apologia dell'esistente. Reale ed ideale appaiono così forzatamente conciliati. Il cinema, per Adorno, è mimesi dell'utopia ai fini di un suo rovesciamento nella mera accettazione dell'esistente. Nell'immagine le cose diventano gli emblemi di se stesse; si idealizzano senza trascendersi. La cosalità viene in tal modo avvalorata nel suo essersi ridotta a feticcio.

FILM E MUSICA

Nell'immagine filmica, secondo Adorno, l'esistente attrae a sé l'idealizzazione per farsi confermare da essa, invece di venir da essa trasceso. Il cinema fa proprie caratteristiche di altre arti per imporle nella loro versione neutralizzata. Lo sviluppo del cinema è però legato al progresso tecnico e non rimanda se, non grazie alla mediazione da esso consentita, alla vita della società. Questa, al pari del patrimonio culturale, si riduce nell'elaborazione filmica a mero materiale da manipolare. Attraverso il diverso e il contraddittorio è così, sempre e comunque, il sempre-eguale che finisce per trionfare. Il progresso tecnico ha dotato il cinema della parola e del suono, mettendolo nella possibilità di appro-

priarsi di modi propri ad altre forme espressive. L'avvento del sonoro ha condotto all'utilizzazione, nel film, della musica come di un espediente di cui far uso subordinatamente alle necessità connesse alla narrazione cinematografica. La musica è stata subordinata allo sviluppo filmico come commento vincolato all'azione che esso ha la funzione di sottolineare nei suoi momenti salienti. La musica, pertanto, perde ogni autonomia per subordinarsi all'immagine, allo svolgersi delle immagini, al decorso visivo in cui si esplica l'azione cinematografica. Essa, di conseguenza, si riduce ad epidermide sonora, a mero effetto, ad accentuazione enfatica di ciò che l'immagine reca già in sé. La musica diviene così estrinseca a se medesima. Il riferimento all'altro - da - sé insito nella musica non ridotta a sonorità accidentale si determina proprio attraverso la mediazione del momento specifico irriducibile della musica come forma. Nella subordinazione del suono all'immagine ciò va irreparabilmente perduto. La meccanica immediata coincidenza della musica con l'*altro* brucia il rapporto nel darlo per risolto in unità, anzi in identità, fin dall'inizio. Come commento all'azione visiva, la musica subisce una logica che non le appartiene, cui le è imposto di subordinarsi. Ciò vale anche se il commento musicale si pone in termini di dissonanza nei confronti dell'immagine invece di aderire ad essa accentuandone l'effetto evidente. La dissonanza, se meccanicamente ottenuta nell'immediato, vanifica se medesima, il contrasto, l'intima drammaticità che dovrebbe intimamente caratterizzarla, e finisce per equivalere al suo contrario, cioè all'armonizzazione degli effetti nell'aderire pieno del lato acustico a quello visivo. La musica stessa, in quanto tale, nel suo piegarsi all'effetto visivo riconoscendone il prevalere, scade a mero materiale da manipolare. Ridotta così, la musica subisce una sorta di paurosa regressione e, con essa, l'ascolto che ne rende possibile l'esperienza come fatto artistico e non semplicemente come fenomeno acustico in funzione, nella qualità di ingrediente, dell'effetto complessivo di carattere sensoriale che è affidato, nell'essenziale, allo *choc* che l'immagine suscita, come stimolo elettrizzante, sul sistema nervoso dello spettatore.

La sonorità come ingrediente al servizio dell'immagine ha il compito semplicemente di aumentare la capacità di questa di esercitare una suggestione. Nel cinema, per Adorno, l'immagine non riesce ad emanciparsi dalla sfera dell'oggettuale la quale in esso trova il modo di rendersi più evidente fino al punto di imporsi come dimensione ultimativa non-trascendibile. La funzione della musica per film la priva della sua capacità di svelare come ciò che maggiormente è familiare agli uomini quel che ad essi stessi, nella realtà estraneata, non risulta visibile. La musica per film tradisce ciò che fa della musica una sorta di modello del linguaggio dell'utopia. Quest'ultima viene ricondotta forzatamente, stravolgendosi e infine smarrendo se stessa, nell'ambito di ciò che è immediatamente percepibile, di ciò che sa imporsi come piena evidenza nel senso visivo immediato. Adorno ha insistito su quest'aspetto nello scritto composto in comune con Eisler, nel quale la musica per film, che si svela musica degradata nel suo fungere da falsa utopia, si pone al servizio delle ombre lasciandosi attrarre nell'ambito fantomatico della realtà cosale divorziata dal proprio senso, cieca immediatezza, vincolan-

dosi alla quale la musica stessa, come alcunché di aggiunto, di esornativo e di superfluo, scade a banalità rivestita di rettorica. Ridotta a descrittività, la musica nel film non solo si riduce ad illustrazione, ma diventa addirittura l'illustrazione di un'illustrazione, effetto al quadrato, prono nei confronti della mera datità dell'esistente che si tratta, secondo le tipiche modalità del *Kitsch,* di « nobilitare ». La degradazione della musica si connette strettamente a quella della parola nel subordinarsi di entrambe nell'immagine al servizio dell'oggettuale, come sua riproduzione-apologia. Per Adorno, l'origine della musica nel film non è separabile da quella degradazione del linguaggio parlato su cui Karl Kraus a lungo s'è soffermato. Alla musica l'immagine ricorre nell'intento di assicurare un rafforzativo, in sostegno alla parola svilita. Unendosi alla parola, nella comune sudditanza all'immagine, la musica, per soccorrere questa, finisce per subire a sua volta uno svilimento che la riduce a mero effetto epidermico. La feticizzazione del movimento che la sequela delle immagini filmiche produce in un movimento puramente apparente che è mero sovvrapporsi di quadri statici, vincola a sé parola e musica, ridotte a ingrediente acustico, rendendole a sé funzionali. La musica rinuncia ad un proprio esito espressivo per rientrare come un elemento fra altri in una costruzione complessiva mirante a consacrare l'ovvio, a dargli l'apparenza di ciò che non è. Lo scontato si presenta come nuovo; l'ovvio come inedito; il premeditato come spontaneità inventiva; lo statico come dinamico. La musica, nel film, viene assunta come il luogo comune di se medesima da subordinare all'apparenza di una falsa dinamicità esplicantesi sul piano visivo. La musica per film non è vera musica proprio perché pretende d'esser tale, puramente unicamente tale. Essa non consegue un proprio stile proprio perché viene già assunta come stile. La musica per film viene costruita secondo il modello di una specie di *ideale stile musicale*, che altro in effetti non è che il luogo comune coltivato da coloro per i quali la musica è effetto gradevole o eccitante, privo di dissonanza o tale da neutralizzare questa nel suo rapporto coll'immagine, il cui carattere « familiare » addomestica, nel suo attrarla a sé, come propria funzione al pari della parola, la musica stessa, rendendola accetta al gusto deformato dalla convenzione. La musica per film, solitamente, ignora le esperienze e le acquisizioni dei compositori del novecento, per restar fissata ad una tradizione immobilizzata e perciò reificata (questo nell'intento di espungere ciò che più può risultare dissonante all'orecchio impigrito dall'abitudine). Ma anche qualora la colonna sonora contenga effetti riconducibili alla musica nuova, il loro uso in rapporto all'immagine, con cui è imposto loro di accordarsi, finisce per neutralizzarli, privandoli di ciò che possono avere di provocatorio e scandaloso. Immagine e musica devono confluire in un unico effetto, nell'attuarsi del quale entrambe subiscono un indebolimento in quel che in sé, singolarmente, potrebbero avere di ancora non totalmente convenzionale.

MEDIUM E IDEOLOGIA

Le analisi cui Adorno ha sottoposto il cinema si basano sulla genesi dei veicoli anziché sui messaggi filmici, i quali sono, per lui, sempre

pesantemente condizionati dalla loro origine economico-industriale. Per Adorno, trattandosi di industria culturale, il vero messaggio è il *medium.* Questa è un'acquisizione che deriva necessariamente dall'analisi dell'industria culturale condotta da Horkheimer e Adorno nella *Dialektik der Aufklärung.* Mc Luhan che successivamente ha battuto insistentemente su questo tasto non è che un imitatore scaltro il cui impegno fondamentale è stato quello di appropriarsi dei risultati della critica adorno-horkheimeriana per volgerli, dedialettizzandoli e rovesciandone il segno valutativo, in senso reazionario, per erigere su di essi una fumosa teoria il cui intento primo è di fungere da apologia del tardo capitalismo in chiave scientistico-tecnocratica.

Per Adorno il cinema è ideologia nel suo aderire a schemi posti *a priori*, a ricette prefabbricate, ad un codice che vincola gli esiti filmici singoli ad attuarsi entro rigidi canali prefissati. Nel suo porsi come veicolo di massa, come *medium* dell'industria culturale, il cinema è già ideologia a prescindere dai contenuti ideologici precisi rilevabili nei singoli films.

Tale impostazione adorniana induce Bruno Torri, in un interessante scritto intitolato *Appunti su Adorno e il cinema,* ad affermare che: « ... Adorno ha detto cose fondamentali sull'ontologia sociale del cinema, ma senza metterne in luce i problemi estetici »[7]. L'osservazione è vera e non-vera ad un tempo. Gli è che Adorno dà per falsamente risolti e perciò vanificati i problemi estetici nel porsi stesso del cinema come *medium* dell'industria culturale. Ciò reca come conseguenza il fatto che per Adorno l'*estetica*, per quanto concerne il film, viene sussunta, fin dall'inizio, da quella che Torri chiama *ontologia sociale.* L'industria trova nel cinema il modo di mimare alla perfezione la creazione artistica, di porsi, essa stessa, come creazione artistica, assumendo l'apparenza della spontaneità fino a dar l'illusione di questa nella sua purezza proprio in ciò che assolutamente la nega, nell'artefatto e nel prefabbricato. L'industria mima l'arte nell'intento di fornirne un surrogato in cui l'utopia risulti neutralizzata, anzi rovesciata nell'apparenza del contrario, proprio nel suo opposto inconciliabile. Il cinema, pertanto, per Adorno, è totale falsità nel suo porsi come arte « perfezionata », più « vera » di quella vera. È il *doppio dell'arte*, la sua *controfigura,* così simile a ciò che sostituisce da non venir percepita come deformazione falsificante di ciò che imita. Porsi, perciò, problemi estetici a proposito del film significa per Adorno non solo una perdita di tempo ma un equivoco che ha alla sua origine una vera e propria mistificazione. Riflettere esteticamente sul film, dandone per scontata l'artisticità, vuol dire confondere ciò che è l'artificioso prodotto di una mistificazione ideologica per autenticità. D'altra parte, l'estetica non concerne per Adorno solo l'ambito dell'arte che venga riconosciuta tale nella dialettica fra espressione e stile, ma le forme espressive e comunicative in genere a prescindere dal loro esito qualitativo. Perciò anche il cinema cade entro il raggio della riflessione estetica solo che questa, venendo

[7] Bruno Torri, *Appunti su Adorno e il cinema* in « Cinema e film », a. II, n. 5-6, Estate 1968, p. 23.

a mancare lo sforzo artistico di mediare l'esistente attraverso il costituirsi specifico di una sfera artistica opposta al reale e tendente ad affermarsi in termini d'autonomia, finisce, di necessità, per far tutt'uno colla critica sociologica, con le tecniche di demistificazione dei segni e dei messaggi che partono direttamente dall'ambito della realtà-ideologia.

La critica del cinema in Adorno è rigorosa e convincente, per molti aspetti, ma rigida e, in definitiva, non sufficientemente dialettica. Posto che il linguaggio del cinema è segnato, nel suo originarsi, dall'ideologia e dalle tecniche della comunicazione falsificata, Adorno nega, in modo piuttosto aprioristico, la possibilità di uno sforzo di de-reificazione di tale linguaggio, nel suo cosciente assumersi come tale, nel suo deformarsi, straniandosi da se medesimo. In questo senso, Torri, cui preme proprio tale possibilità (già attuata, del resto, in vari esiti filmici singoli, capaci di porsi contro-corrente), ha ragione nel dire che la lettura di Adorno è stimolante per lo studioso di cinema se questi, vinta la frustrazione iniziale, sa far tesoro della lezione adorniana per volgerla contro le sue rigide unilaterali e preclusive conclusioni. Adorno non distingue a sufficienza, secondo Torri, fra *cinema* (considerando il quale egli ha essenzialmente ragione) e *film*. Torri insiste sul fatto che la fecondità del pensiero critico-negativo di Adorno è riconoscibile in primo luogo « nella doppia direzione della *politica* e dell'approccio critico-empirico al linguaggio... »[8]. Proprio per questo si tratta, a giudizio di Torri, di privilegiare i *films* rispetto al *cinema*; la *deontologia* rispetto all'*ontologia*. Gli studiosi di cinema rimproverano di solito ad Adorno di confondere il cinema nel suo complesso con Hollywood. Torri gli riconosce in questo una grossa parte di ragione per il fatto che la linea di affermazione e di sviluppo del cinema è stata ed è tuttora quella hollywoodiana tanto che le *eccezioni* rispetto alla *regola* finiscono per venir ammesse, vivacchiando ai margini, come *opposizione autorizzata*. La riduzione adorniana del cinema a Hollywood non è del tutto vera, anche se l'attenzione del filosofo è andata principalmente al cinema americano. Quando Adorno parla di cinema intende prima di tutto Hollywood, ma non solo Hollywood. Di quest'ultima egli ha in mente soprattutto quel particolare momento che è costituito dai prodotti filmici messi in circolazione nel periodo che abbraccia la fine degli anni '30 e gli anni '40, coevi all'arco di tempo in cui è situabile il soggiorno di Adorno negli USA con la traumatica presa di contatto con la civiltà di massa americana. Leggendo le acerbe critiche di Adorno sul cinema il pensiero del lettore corre subito ad un certo tipo di commedia musicale, a certi films-rivista, ai divi canterini, alle pattinatrici su ghiaccio, ai comici e alle attrici bamboleggianti di certi films sentimentali « sofisticati », alle gambe di Betty Grable, ai pasticci patetici della Warner Bros, alla resa filmica di romanzi-fiume o di centoni lacrimogeni di gusto ottocentesco, alla famigerata « signora Minniver » impersonata da Greer Garson. A tutto ciò va però aggiunto che Adorno si portava dietro, emigrando negli Stati Uniti, col trauma connesso all'avvento del nazismo, la presa

[8] Ibidem, p. 25.

di visione dell'utilizzazione del cinema come mezzo di persuasione coatta e di propaganda basata sulla suggestione da parte dell'apparato totalitario. Egli ha in mente l'insistenza di Goebbels sull'importanza del cinema come tecnica d'ipnotizzazione collettiva e il ruolo svolto dall'UFA nell'opera di avvelenamento ideologico intensivo ed estensivo messo in atto dal fascismo in Germania per vincolare a sé, fino a renderla totalmente passiva, l'opinione pubblica, giungendo al punto di modellare la mentalità in ossequienza ai propri dettami. La parabola del cinema tedesco verso il proprio imprigionamento nella logica totalitaria, illustrato dall'amico di Adorno, Kracauer, è costantemente presente alla riflessione di Adorno stesso. Come Horkheimer, egli fa cadere l'accento sulla capacità del cinema, nuova forma di « magia nera », di modellare l'inconscio dei singoli in rapporto al crescente processo della loro atomizzazione e massificazione. Le espressioni cinematografiche d'avanguardia sono da Adorno non solo, nell'ambito del fenomeno cinematografico nella sua globalità, considerate come l'eccezione che conferma la regola, ma viste, esse stesse, come falsità travestita da autenticità. Adorno ha dimostrato, ad esempio, una fondamentale incomprensione nei confronti del periodo d'oro del cinema sovietico, che è stato un grandioso tentativo di riqualificare la forma cinematografica dall'interno, ponendo le condizioni per il suo emanciparsi dalla propria stessa origine e dal destino che esige che le *opere filmiche* non siano determinabili come tali al di fuori della circolazione in cui agiscono come *merci*, come *beni di consumo* e anche come *modelli*, come *modalità normative di consumo* in dipendenza dalla sfera della produzione che tende, nell'era del tardo capitalismo, a sussumere a sé integralmente ogni forma di consumo. Adorno ha rivelato tale incomprensione soprattutto nei confronti di Eisenstein, di cui ha rifiutato, in sede teorica, la teoria del montaggio, senza penetrarne l'intimo senso in rapporto alla viva esperienza artistica del regista russo. Egli è, così, venuto a negare per principio come legittimo qualsiasi tentativo volto a riqualificare dall'interno il linguaggio cinematografico per farne qualcosa d'essenzialmente altro rispetto a ciò che esso, in quanto veicolo della comunicazione autorizzata, sembra destinato ad essere. Posto che il cinema è realtà al quadrato egli ha negato, in sede teoretica, chiudendosi in tal modo ad un esame da svolgere immanentemente ai singoli esiti filmici, al film la possibilità critico-dialettica di porsi, in un impegno espressivo, contro le modalità reificate della forma generalizzata di comunicazione cinematografica. Il cinema sembra, in Adorno, *ontologicamente* condannato al *falso*, incapace, per una sorta di destino inappellabile di emanciparsi dalla propria genesi. In tal modo Adorno finisce per privilegiare il *cinema* rispetto al *film* secondo un'operazione che è per certi aspetti necessaria, ma che, dialetticamente, rappresenta solo una *mezza verità*. Tale rigidezza teoretica, di tipo aprioristico, finisce per condurre alla sussunzione totale dei films, nella perdita delle differenze specifiche, alla forma cinematografica generalizzata così come essa è stata fabbricata, imposta e continuamente ribadita dall'industria del divertimento, dall'amministrazione del tempo libero in dipendenza ai dettami « razionali » emananti dalla sfera della prestazione funzionale al sistema, del lavoro-costrizione. Adorno nega che il film possa assurgere ad un livello espres-

sivo non preventivamente neutralizzato dalle necessità della comunicazione diretta dall'alto. L'immagine cinematografica gli appare viziata in partenza, intaccata ideologicamente in modo irreparabile, alle radici. Il cinema, per lui, è idolatria dell'immediatezza, la quale, nel trionfo del *visivo* (implicante un accecarsi, l'incapacità di vedere davvero ciò cui si guarda: l'*occhio cieco* di cui parla Kafka, nei suoi colloqui con Janouch, riferendosi per l'appunto al cinema), giunge al privilegiamento di una *cosalità* irrigidità, coll'imporsi della quale la realtà, invece di trascendersi nello sforzo espresivo, si riconferma come definitiva, tautologicamente convalidandosi, in termini di auto-apologia, in un abbellimento che idealizza ciò che è per permettergli di aver partita vinta su tutto quello che mirerebbe a confutarlo. È sfuggito ad Adorno che, se è parzialmente vero che il cinema ha l'apologia al proprio fondamento, non per questo si è autorizzati a dire che il cinema stesso è condannato, per una sorta di maledizione, a restar tale *für ewig.* Resta leggittima la supposizione secondo cui a possibilità espressive è dato di sorgere dialetticamente, per opposizione, dal seno stesso del rapporto falsificante del cinema colla realtà oggettuale. L'espressione filmica, cioè, può confutare, nello sforzo di piegare a sé i propri condizionamenti, la stessa quadratura obbligata entro cui è costretta a muoversi. Il film, come sforzo di giungere ad un'espressione contrapposta allo stile *standard*, alla forma generalizzata, può — e in effetti si è visto che può (danneggia il pensiero di Adorno sul cinema la sua scarsa esperienza e conoscenza sul vivo delle cose cinematografiche) — giungere ad un diverso modo di mettersi in rapporto colla realtà oggettuale. Il cinema è in grado anche di rivelarsi un modo di insorgere contro la pigrizia dello sguardo, contro l'incapacità di vedere veramente, contro la distrazione. Il mezzo filmico, sussunto a sé dallo sforzo espressivo, insorgente contro il modo corrente di comunicazione su cui il cinema generalmente s'adagia, può anche straniare le cose dalla loro immediatezza, rivelarle nel loro esser *altro* da ciò che in genere appaiono, apportando in tal modo uno *choc* salutare allo sguardo appiattito, reso insensibile dalla distrazione che è resa al perenne trionfo del già-noto e dell'ovvio sotto forma di una massiccia cristallizzata fattualità. Il film sa anche, in certi casi, render visibile ciò che, di solito, non si vede. Non è detto che esso sia tenuto di necessità a fornire una conferma alla distrazione dello sguardo e a persuaderla a restare ciò che è. La cecità dell'occhio cinematografico è l'esasperarsi dell'incapacità di vedere che, nell'esaurirsi dell'esperienza vivente diretta, nella sua sclerotizzazione, è propria dell'occhio comune.

Ma il film è capace anche di porsi contro tale accecamento cercando di far cadere dall'occhio il diaframma ideologico che gli impedisce di vedere. Ciò avviene se il film sa straniare la realtà che l'occhio oggi percepisce di solito dal suo modo immediato di imporsi apparendo. Nello straniamento la realtà viene resa — per così dire — irriconoscibile, in gran parte ignota, altra da quel che sembra, eterogenea a ciò che si è soliti intendere per essa. Il film è in grado di allontanare da noi ciò che ci è tanto vicino da non risultar più percepibile, da non venir più — in quanto scontato — recepito veramente. Lo straniarsi da sé di ciò che è caratterizzato da una falsa cattiva familiarità è l'apporto di carattere liberatorio che il film, come espressione contrapposta alla for-

ma cinematografica generalizzata, può rappresentare nell'ambito di una lotta contro la reificazione imperante e contro la tendenza all'appiattimento in tutti i sensi che questa reca con sé. Adorno, estraneo a ciò che s'è mosso nell'ambito della cultura cinematografica negli ultimi decenni, è rimasto chiuso a siffatta problematica. Egli ha ridotto pertanto la sua fenomenologia del cinematografo alle modalità reificanti connesse allo stile *standard* e alla forma generalizzata del cinema come industria, come *medium* della cultura di massa amministrata dal potere. Tale sua unilateralità è preziosa nel senso che è un invito a non dimenticare mai il peso dei condizionamenti esercitati dall'industria culturale sugli sforzi espressivi rilevabili sul piano delle singole produzioni filmiche eccentriche rispetto al modo di produzione prevalente, ma è pur sempre unilateralità. L'affermazione secondo cui il *medium* è il *messaggio* è sacrosanta nella misura in cui suona derisione per l'ingenuità filistea di coloro che credono che il film buono si differenzi da quello cattivo per il « messaggio » contenutisticamente inteso, quasi l'ideologicità del film dipendesse esclusivamente dal suo assunto esplicito, dalla sua « tesi », e dalla « morale della favola », e non fosse invece rilevabile, in primo luogo ed essenzialmente, nel suo modo di costituirsi e determinarsi come fatto formale. Adorno fa sanamente giustizia dei miti dell'*engagement*, come già s'è visto. Tale sua sana « cattiveria », che è in effetti rigore, è bene non sia mai dimenticata dai critici cinematografici se non vogliono condannarsi a madornali abbagli. Parlar bene di un film semplicemente perché la tesi in esso esplicitata è una condanna della guerra, prescindendo dalla forma in cui siffatto atteggiamento, esplicantesi nei termini di una comunicazione in astratto lodevole, si manifesta, è un'ingenuità imperdonabile poiché dimentica il peso del *medium* il quale può « rovesciare », se ben indagato, il senso che sembra derivare dall'apparenza del messaggio nel suo esplicitarsi come contenuto. Ciò significa dimenticare che la forma generalizzata, se non contrastata sul piano linguistico-espressivo, tende a sussumere a sé ogni messaggio, per renderlo subalterno ideologicamente alla *ratio* del dominio di cui essa è un veicolo, nell'appiattirsi di ogni possibile contenuto, nell'equivalenza sostanziale dei messaggi apparentemente più differenziati, nell'eguagliarsi di tesi che magari sembrano opposte l'una all'altra. Ma Adorno ha dimenticato che la forma generalizzata, a livello filmico, può essere contrastata all'interno del suo stesso ambito.

Nel film, il cinema come *medium* può anche porsi contro se stesso, contestarsi, mirando a riqualificarsi internamente, in uno straniamento da ciò che esso, di solito, è costretto ad essere. La tecnica derivante dall'espressione filmica può porsi contro la tecnica insita nel mezzo che, trascendendo il cinema come fatto espressivo e insieme determinandolo come tale, lo vincola a sé nel suo costituirsi come fenomeno di massa, come modo di comunicazione generalizzata, a distanza. Il determinarsi del film come esito espressivo non è predeterminabile nel senso — in ciò Torri ha pienamente ragione — di un'estetica generale del cinema, ma è frutto di *deviazioni* dalla norma istituzionale cui è vincolato il cinema e va stabilito come tale volta per volta. La storia del cinema presa nel suo complesso non è storia di un'arte specificamente garantibile come tale in termini categorici, ma storia dell'industria cinemato-

grafica. I singoli esiti espressivi non si collocano pacificamente entro l'orizzonte di quest'ultima, ma si realizzano nel contrapporsi alle leggi e allo sviluppo che al cinema come industria e al suo evolversi sono peculiari. Il valore estetico di un film non è deducibile dall'esteticità della forma cinematografica in generale, ma è una problematica conquista da perseguire nella lotta contro tale forma stessa. Il valore estetico si consegue, sul piano filmico, nell'impegno ad avversare la falsa esteticità insita nella forma cinematografica così come è venuta costituendosi nello sviluppo del cinema come *medium* dell'industria culturale. L'arte cinematografica è qualcosa di là da venire. Essa si realizza attraverso i singoli esiti filmici, in ognuno dei quali il cinema è messo in discussione, alle radici, nella sua globalità. Il cinema come arte non preesiste ai films; ciò che loro preesiste è solo la forma imposta dall'industria culturale. L'artisticità di un film è un esito non pregarantito che si pone come la risultante di un processo di disalienazione in cui l'espressione, lottando contro il *medium* all'interno di esso, stimola il linguaggio a strapparsi all'assetto reificato che lo tiene prigioniero. Tale sforzo volto a stimolare il linguaggio affinché contesti se medesimo nella sua forma reificata implica un fondamentale impegno di carattere politico. Tale politicità non si esplica sul piano astratto dei cosiddetti « contenuti » ma si determina come tendenza a riqualificare internamente un linguaggio degradatosi nella subordinazione che lo tiene avvinto a forme di comunicazione alienante regolate dall'alto, ossequienti al dominio, alle sue necessità e alla logica che da esso emana. Ciò reca come conseguenza una precisa presa di posizione contro l'industria da cui dipendono comunicazione ed espressione nella loro forma alienata. Adorno trascura tale problematica per mantenersi in una posizione di assoluta — in ultima istanza, preconcetta — negazione di ogni possibilità d'affermazione dell'espressione filmica come espressione artistica. Egli vede il soggetto inerme di fronte alla cattiva feticizzata oggettività cui è vincolato il linguaggio industrializzato. In quanto riproduzione tecnica (« copia » della realtà, anche se ne dà una versione deformata), il cinema gli sembra inficiato, compromesso alla base da un « naturalismo » fondamentale che imprime il proprio marchio indelebile sull'immagine cinematografica. Torri mette in evidenza come per Adorno il cinema sia, in quanto riproduzione e copia, già in sé una *poetica* (*perfezionamento* e insieme *parodia* delle *Neue Sachlichkeit*). Tale poetica, per Adorno, resiste alla volontà artistica del regista, dell'autore cinematografico, condannando ad esaurirsi in un velleitarismo spento i suoi generosi tentativi di pervenire ad esiti di carattere espressivo. Il *mezzo tecnico*, ponendosi tra la *materia* e l'*elaborazione della materia*, condiziona a tal punto la libertà creativa, secondo Adorno, da giungere in pratica a vanificarla. Torri fa bene ad avvalorare (sia pure solo a metà) tale impostazione adorniana del discorso sul cinema, evitando però di giungere al rigido rifiuto di Adorno a concedere spazio all'interno della forma cinematografica (mediata dal mezzo tecnico) allo sforzo espressivo che è anche tensione alla de-reificazione del linguaggio, alla disalienazione delle forme di comunicazione di massa. Torri ricava da Adorno una conseguenza importante: nel cinema le soluzioni convincenti (artistiche) si danno

sempre a posteriori e in modo empirico. « Né in direzione speculativa, né in direzione scientifica, il cinema come arte ha ricevuto una definizione, una sistemazione organica; mentre sui singoli film si è, a volte, potuto articolare un discorso critico imperniato su categorie estetiche pertinenti »[9]. Torri aggiunge opportunamente che la semiologia, cui oggi talvolta la critica cinematografica ricorre come ad una chiave per venire a capo del linguaggio filmico, svela i suoi limiti non solo nel suo essere ancora insufficientemente fondata, ma nel fatto che essa, privilegiando il cinema nei confronti del film e il mezzo tecnico in sé nei confronti della capacità di elaborare la materia, « aiuta maggiormente a capire il cinema in quanto *tecnica* che in quanto *arte* »[10]. Ciò vale anche, in linea generale, per la cosiddetta *filmologia* che induce il critico « a giudicare la struttura semantica di un film secondo criteri (empirici) di interpretazione e di valutazione che tengono conto soprattutto di regole derivate dall'organizzazione semantica di altri film prescelti come modelli estetici »[11]. Ciò che soprattutto importa acquisire è la consapevolezza che una vera e propria *stilcritica* non è possibile in quanto non si dà un vero e proprio *scarto dalla norma.* Quest'ultima è anartistica, coincidendo con la *pura riproduzione* e con la *stereotipia* che fanno sì che il *nuovo* e il *diverso* tornino continuamente a subordinarsi al *sempre-eguale.* Torri fa sua la lezione di Adorno, sottraendola alla negatività assoluta che la contraddistingue, nel porre in evidenza come nel film che riesce a situarsi al livello dell'arte si produca non un semplice *scarto della norma, ma la messa in discussione radicale della medesima.* Il film d'arte cioè tende alla *distruzione della norma.* Proprio per questo lo stile del film d'arte mira a configurarsi come *assoluta invenzione.* Ne deriva, come conseguenza, che le migliori estetiche cinematografiche sono state « scritte » — come Torri afferma — dai films d'arte per essere poi talvolta « ritrascritte » dai critici e dagli studiosi del fatto cinematografico.

Il cinema in quanto *arte tecnologica* vincolata alla cecità del mezzo, che tende a risolvere la rappresentazione nella stereotipia, subordinando a sé lo sforzo espressivo del soggetto, condanna quest'ultimo, in nome di un'oggettività feticizzata, all'impotenza. S'impone perciò al soggetto, deciso a non soccombere continuando a lottare contro la rigidezza del mezzo, la stereotipia prodotta dal quale è riflesso del dominio, di contrapporsi alla forma cinematografica e all'ideologia in essa implicita. Il discorso di Adorno può risultare utile all'autore cinematografico, al teorico del film e al critico, nonostante il rifiuto drastico del cinema come arte, per il fatto di richiamare l'attenzione sulle difficoltà che si frappongono all'emancipazione del film dall'elemento costrittivo insito nel mezzo che, vincolandolo a sé, riduce il linguaggio cinematografico a riproduzione passiva dell'« esteriorità », cioè dell'apparenza del reale, epidermide congelata che è ideologia ed astrazione. Torri crede, a questo proposito, di ritrovare in Godard una messa a frutto delle indicazioni

[9] Ibidem, p. 27.
[10] Ibidem, p. 27.
[11] Ibidem, p. 28.

implicite nel discorso adorniano, ravvisando una fondamentale affinità nella teoria adorniana e nelle realizzazioni del regista francese.

Quanto sopra puntualizzato può trovare una parziale conferma in *Filmtransparente*, l'unico scritto di Adorno in cui si noti, nell'ammorbidirsi del suo discorso precedente sul cinema, una, sia pur timida, apertura alla tematica del film come espressione. Torri ha fatto bene, proprio per questo, a valorizzare tale scritto anche se esso appare un po' affrettato e generico e non si situa certamente, per qualità di discorso e per capacità di penetrazione, al livello delle cose migliori di Adorno. In questo breve saggio, il teorico tedesco sottolinea un punto importante dicendo che: « La produzione cinematografica emancipata [l'Adorno dei *Minima Moralia* non avrebbe usato mai — e ciò è significativo nel senso ora di una « apertura » al film, prima impensabile — una siffatta espressione, n.d.r.] non dovrebbe fidarsi affatto della tecnologia quale base del mestiere secondo una *Sachlichkeit* niente affatto più avanzata » [12]. Ciò consiglia, fra l'altro, di non basarsi con troppa fiducia sui desideri dei consumatori i quali, manipolati, si volgono a ciò che, deformandoli, tende ad « imbottire » i singoli. Senza il consenso dei consumatori manipolati l'industria culturale non sarebbe mai diventata cultura di massa. D'altra parte, è falsa la tesi secondo cui l'industria culturale sarebbe l'arte dei consumatori. Questa, per Adorno, è *l'ideologia dell'ideologia*; falsità al quadrato. Non è vero nemmeno che l'industria culturale sia arte minore, poiché in essa vi è un momento di razionalità, esplicantesi come riproduzione calcolata-sistematica di ciò che, nell'esistente, si ha di più deteriore. Tale momento, anche se non assente dall'arte minore del passato, certamente non ne costituiva il criterio fondamentale. Razionalità e calcolo dimostrano che l'industria culturale, che ad essi s'attiene, non è arte popolare, ma la deformazione di questa, operata dal dominio. Gli imperativi del potere mirante a generalizzarsi conferiscono ideologicamente una veste « spontanea » e « popolare », che pretende per sé l'autenticità, ai prodotti adulterati che s'impongono, sotto forma di comando dissimulato, come i messaggi del potere capaci di soggiogare a sé i singoli mediante suggestione. L'adattamento alle esigenze immediate del consumatore, imprigionato nella falsa coscienza e vittima di un'occulta coazione, quando si spaccia per umanesimo, si condanna alla più greve delle mistificazioni. Privilegiando apparentemente il consumatore, quasi a questi, nell'era dell'alienazione, fosse dato di scegliere liberamente, si acconsente al sopruso di cui è vittima, si reca acqua a quel mulino che perpetua, rafforza e perfeziona la tecnica del suo sfruttamento. Ciò per Adorno significa, artisticamente, la rinuncia ad intervenire, in un qualsiasi modo, sull'idioma corrente e quindi anche sulla coscienza reificata (e perciò votata al falso) del pubblico, il quale è fatto oggetto di una continua opera di manipolazione. La coscienza del pubblico viene modificata, nella continua riproduzione del falso, solo nel senso che fa comodo all'industria culturale, conforme-

[12] Theodor W. Adorno, *Filmtransparente*, in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967; trad. it., idem, in « Cinema e film », a. II, n. 5-6, Estate 1968, p. 21.

mente ai suoi fini. I consumatori, rimanendo ciò che sono, cioè consumatori, vengono impediti di prender coscienza da sé di una realtà che li condanna ad una condizione d'illibertà. La loro coscienza, soggiogata dagli imperativi dell'industria, non è in grado di modificarsi da sé, come in fondo oscuramente vorrebbe, ma dipende passivamente da ciò che la distorce e falsifica. È per questo che è falso dire che l'industria culturale è l'arte dei consumatori. La malintesa « democraticità » che induce ad affermarlo dimentica questo di essenziale: che l'industria culturale impone alle sue vittime, singoli appiattiti, ridotti ad esser solo consumatori di « beni », fatti loro fruire di prepotenza, la volontà di chi detiene il potere. Non bisogna mai dimenticare che; « L'automatica autoriproduzione della realtà costituita è nelle sue forme integrate espressione di dominio » [13]. Il film emancipato, rifiutando, con la falsa comunicatività garantita dal mezzo cinematografico, il collettivismo cieco ed appiattente che è in esso insito, travestito da ideologia « democratica » e « progressiva », dovrebbe strappare la collettività aprioristicamente intrinseca all'azione filmica (impulsi mimetici che stimolano gli spettatori a partecipare « fisicamente » a quanto avviene sullo schermo, a prescindere da qualsiasi contenuto e concettualità) a quel contesto in cui gli effetti provocati dal film, incantenando l'attenzione di individui inconsapevoli di sé ed immersi nell'irrazionale, sono destinati a subire il peso condizionatore di una razionalità occulta che vincola i singoli al potere spingendoli a far tutt'uno con esso. La sfera del « noi » dovrebbe sottrarsi al destino che esige che essa si risolva nel trionfo dell'*Es*, del *si* impersonale, secondo un movimento in cui prevale la tendenza livellatrice che spinge verso l'anonimato. Adorno mette in evidenza come il fattore « collettività », insito nel film stesso in quanto tale, si traduca, grazie alla suggestione esercitata dalla stereotipia che impregna di sé il mezzo, in sonnambulismo, in resa dei singoli ad una corrente cieca in cui la massificazione appiattente trionfa nella totale inconsapevolezza. Il *noi*, mediato dal potere, è un *Es* manipolato dal medesimo: massa in cui i singoli si perdono invece di ritrovarsi. « Un film degli anni trenta — scrive Adorno — con la celebre attrice Grace Fields aveva per titolo *Anything Goes*; questo "Es" ("si" impersonale: "anything" goes) coglie contenutisticamente il momento formale del movimento filmico, al di qua di qualsiasi contenuto » [14].

La consapevolezza di ciò dovrebbe indurre a diffidenza nei confronti dei procedimenti sviluppati dalla tecnologia del film (inquadratura sfocata, dissolvenza, flashback, ecc.) che sembrano mettersi in opposizione al realismo insito nel cinema, inscindibile dalla fotografia. Tali effetti, non indispensabili alla produzione singola, sono per Adorno puramente convenzionali. « Essi indicano agli spettatori ciò che qui è significativo o con che cosa debbano essi completare ciò che si sottrae al realismo filmico. Siccome a quei procedimenti si accompagnano sempre certi valori espressivi ben definiti, siano essi anche deteriori, si stabilisce una sproporzione fra essi e il segno. Ed è per questo che sanno sempre

o

[13] Ibidem, p. 22.
[14] Ibidem, p. 21.

di Kitsch » [15]. La tecnologia assunta come base del mestiere conduce a tali inconvenienti. L'impulso espressivo del soggetto finisce per impantanarsi nei valori espressivi precostituiti insiti nei procedimenti adottati i quali finiscono spesso per smentire la sua stessa intenzione. L'espressione tendente al nuovo resta imprigionata entro il reticolo di valori espressivi a priori rispetto al soggetto che si riconducono ad un « codice », il quale, prescindendo dalle intenzioni del soggetto medesimo, sa ricondurle a sé per mutarle di segno. Il soggetto, ignorando le valenze espressive racchiuse nei procedimenti tecnici, finisce per abdicare a sé, senza rendersene conto, facendo sì che il vero soggetto cinematografico siano i procedimenti stessi i quali, imponendosi per quel che immediatamente sono, s'affermano come un feticcio. Il grave errore del Benjamin de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* è stato di convalidare il valore espressivo nuovo del cinema riconoscendolo proprio nella tecnologia e nei procedimenti da essa messi in atto. In tal modo Benjamin ha scambiato ciò che mira ad irretire i singoli nelle maglie del potere col suo contrario, cioè con la capacità d'emancipazione dal falso, che egli — ingannandosi — ha attribuito alla tecnica in quanto tale. I ritrovati della tecnica non devono venir scambiati per conquiste espressive. I valori espressivi che essi racchiudono in sé sono indipendenti dal soggetto artistico e gli si impongono, poiché sono venuti costituendosi a prescindere da lui. Guai a chi feticizza l'artigianato dandolo per già artistico, in quanto tale, fin dall'inizio. Nessun requisito tecnico ha da venir privilegiato come automatica garanzia d'artisticità, pena la caduta nel *Kitsch*. Adorno mette in evidenza come siano abusive esteticamente anche quelle teorie miranti a privilegiare il montaggio attendendosi da esso la riqualificazione di un materiale di per sé privo di significato. L'importanza del montaggio sta nel collocare gli oggetti in una costellazione scritturale; il suo limite nel non riuscire ad intervenire sugli oggetti primi. Pericolosa è l'insistenza sul montaggio nella tendenza a provocare *choc* agli spettatori. Pura superstizione è credere che il materiale, solo perché montato, cessi di essere privo di significazione e, pur restando tale nei suoi dettagli, assuma, nel complesso del film, obbligatoriamente un senso nuovo. Le teorie del montaggio fanno del montaggio stesso, credendolo un « toccasana », una sorta di rigido principio astratto in grado di auto-convalidarsi nella mera applicazione di sé, non mediata dal soggetto, alla pratica cinematografica. Il materiale montato mantiene in sé, nei dettagli, valenze espressive che il montaggio stesso non riesce a riqualificare. Il materiale preso nei dettagli, a sua volta, è incapace di emanciparsi veramente da ciò di cui è riproduzione. Il feticismo del materiale implica la resa del soggetto di fronte a ciò che lo soverchia e l'ammissione rassegnata della propria impotenza grazie a cui la cattiva oggettività propria della realtà data ha modo di trionfare. Per Adorno al film teso all'emancipazione dal mezzo s'impone di evitare le due cattive soluzioni rappresentate dalla caduta nell'artigianato artistico (feticizzazione del mezzo) e nella riduzione a documentarismo (culto cieco dell'immediatezza connesso alla superstiziosa fidu-

[15] Ibidem, p. 21.

cia nella realtà bruta e nella sua capacità di parlare da sé). Per Adorno il « cine-occhio » di Dziga Vertov si basa sull'illusione dell'immediatezza, affidandosi alla quale la cinepresa immette nel film significazioni che violano la legge che essa cerca di imporre. Ciò che il « cine-occhio » coglie non è pura immediatezza, ma è pregno di significati precostituiti. L'immediatezza visiva, cioè, è essa stessa, in quanto tale, ideologia, la quale s'impone alla cinepresa smentendo le pretese d'onnipotenza di quest'ultima.

La fiducia nel mezzo in quanto tale è ciò di cui conviene in primo luogo liberarsi. Il consenso a procedimenti tecnici idolatrati, quasi fossero di per sé artisticità in atto, è fatale al soggetto che è autore del film. Questi, se vuol sottrarsi al *Kitsch*, deve impedire ai significati precostituiti insiti nel materiale e nella tecnica di attrarre a sé, per vanificarla, la sua tensione all'espressione e al significato. Ciò impone di non avvalorare esteticamente la tecnologia, ma di circoscriverne, con cruda determinazione, il raggio d'azione, riconoscendola fino in fondo come tale e separandola, come mera resistenza esterna ed ostacolo, dallo sforzo espressivo che si confronta colla materia nello sforzo di elaborarla. Dialetticamente, la tecnologia, concepita nel suo isolamento, scissa, cioè, dallo specifico carattere linguistico del film, può cadere in contraddizione con la sua logica interna. È necessario che la tecnologia sia riconosciuta come tale e non confusa col valore espressivo del film. Essa perciò è da isolare da questo, come qualcosa d'estrinseco. Una volta, però, separata dall'impulso espressivo, come mero ostacolo ad esso, la tecnologia ricade proprio in quel feticismo del mezzo che si voleva evitare. Nel combattere la credenza infondata che presume che la tecnica sia già essa espressione soggettiva, è necessario separare ciò che sembra, illusoriamente, unito e riconoscere la tecnica come eterogenea rispetto all'espressione soggettiva, ma è necessario, altresì, passare al secondo momento: riunire, cioè, i separati in un nesso di tecnica ed espressione che sia tale da differenziarsi alle radici dalla falsa unità di prima, la quale vanificava l'espressione soggettiva nel momento stesso in cui cercava di renderla operante all'interno di procedimenti tecnologici accettati in quanto tali come garanzia di artisticità. Ciò cui si dovrebbe pervenire è riconoscibile in uno stadio al livello del quale la tensione linguistico-espressiva si mostrerebbe in grado, senza cader nuovamente nel feticismo dei mezzi, di improntare di sé i procedimenti che le sono estrinseci, giungendo a stabilire una relazione, densa di significato, dei procedimenti stessi, presi nella loro singolarità, in una sintesi di quelli che operano sul materiale con gli altri che sono mossi verso l'acquisizione di un senso. L'estrema difficoltà di tale impresa — vincolata, oltre tutto, a determinate condizioni sociali che l'assetto dell'industria cinematografica smentisce con la sua sola presenza — indica l'estrema problematicità e incertezza di definizione che caratterizzano di sé il film come arte.

Se in *Filmtransparente* uno spiraglio è concesso al film come arte, nelle parti concernenti il cinema nella *Dialektik der Aufklärung* e nei *Minima moralia* l'accento viene fatto cadere sul carattere occultamente ideologico del cinema nel suo esplicarsi come *medium* dell'industria culturale.

L'attenzione si volge soprattutto al fatto che il cinema si pone come *raddoppiamento della realtà*, come riproduzione della sua apparenza recante in sé, proprio nel suo essere tale, l'apologia della medesima. La forza di Horkheimer e Adorno sta nel tracciare con fermo disincanto, il quadro dell'alienazione che si rispecchia e riproduce nel cinematografo imponendosi agli spettatori come ovvietà, come « oggettività » vincolante a sé il soggetto fino a vanificarlo come tale. La fenomenologia dell'alienazione cinematografica consente ai pensatori critico-negativi di penetrare nell'intimo di quella che Enzensberger ha chiamato l'« industria della coscienza ». La fabbricazione del falso, tautologico rispetto a quello impazzante nella società, irrigidisce la coscienza mirando a soffocare in questa il senso stesso della contraddizione che la falsa arte industrializzata « rimuove », relega nell'inconscio premendo su questo affinché s'acquieti desistendo dal lanciare i suoi messaggi. Il carattere onirico del film, mimando i moti dell'inconscio, mira a privare il sogno del suo carattere di messaggio proveniente dalle regioni oscure, come tendenza del desiderio a spezzare le barriere messe in atto dalla rimozione. Il gioco d'ombre in cui il cinema, ideologia nel suo essere due volte apparenza (nella pretesa di fissare l'apparente una volta per sempre come essenziale), mira soprattutto, attraendo a sé la sensibilità degli spettatori ed ottundendola, ad acquietare ogni tensione, allontanando dai singoli inebetiti lo spauracchio dell'angoscia latente nel loro cristallizzato stato d'impotenza. Il soggetto, strappato a se medesimo, trova la falsa soddisfazione dei desideri, in effetti frustrati, che lo muovono nell'identificazione colla società così come essa immediatamente è cui lo spinge l'industria culturale. Un mondo senza contraddizioni è il sogno coltivato dal soggetto dimissionario, abbrutito dalle droghe artistiche propinategli dall'industria culturale. Nel saggio dedicato a siffatto fenomeno nella *Dialektik der Aufklärung* si afferma significativamente che: « Così il tragico viene liquidato. Una volta la sua sostanza era opposizione dell'individuo alla società. Esso esaltava « il valore e la libertà d'animo davanti a un nemico potente, a una avversità superiore, a un problema raccapricciante » [Citazione da Nietzsche, n.d.r.]. Oggi il tragico si è dissolto nella falsa identità di società a soggetto, il cui orrore balena ancora fuggevolmente nella vuota apparenza di quello... La liquidazione del tragico conferma quella dell'individuo » [16]. L'unità visibile di macrocosmo e microcosmo rende palese agli uomini lo schema cui si riduce la loro civiltà: la falsa identità di universale e particolare. Film e radio, nell'universo in cui trionfa tale identificazione forzata, non hanno più bisogno di spacciarsi per arte. La verità che indica come essi non siano altro che affari serve loro da ideologia. L'industria culturale legittima se stessa in termini tecnologici, subordinandosi interamente al potere. Ridotti a materiale statistico, i consumatori vengono ripartiti in gruppi e in livelli, secondo una falsa gerarchia di qualità che serve solo alla quantificazione più completa. Tale modo di procedere caratterizza di sé anche le produzioni delle grandi case come la Warner Bro-

[16] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, op. cit., trad. it., pp. 165-166.

thers o la Metro Goldwin Mayer. Le differenze, però, si restringono sempre più riducendosi al numero dei divi, allo sfoggio dei mezzi tecnici e all'impiego di nuove formule psicologiche. Ciò che sempre più — secondo Horkheimer e Adorno — tende ad affermarsi — è il trionfo del sempre-eguale. Alla fonte di quest'ultimo deve abbeverarsi il lavoratore, durante il tempo libero sussunto a sé dalla logica stessa che regola la produzione.

Lo schematismo della produzione prevede rigorosamente le reazioni del consumatore, il quale viene fatto « funzionare » secondo modalità di tipo comportamentistico. Per il consumatore non c'è più nulla da classificare che non sia già stato anticipato da siffatto schematismo. I *clichés* dell'industria non hanno altro scopo al di fuori della perenne, reiterata conferma della validità dello schema. « Si può sempre capire subito, in un film, come andrà a finire, chi sarà ricompensato, punito o dimenticato... » [17]. L'industria culturale nella sua versione cinematografica come in tutte le altre si basa su un'assoluta prevedibilità. La riconferma dell'identico, banalità trionfante, sull'apparentemente diverso (in cui sembra di volta in volta, calarsi) rassicura i singoli manipolati in fuga dalla loro angoscia e fornisce loro una protezione nell'invarianza. Tutto deve risultare familiare nel senso di qualcosa di scontato e di risaputo. « Il mondo intero viene passato al setaccio dell'industria culturale. La vecchia esperienza dello spettatore cinematografico, a cui la strada fuori sembra la continuazione dello spettacolo appena lasciato, poiché questo vuole appunto riprodurre esattamente il mondo percettivo di tutti i giorni, è divenuta il criterio della produzione » [18]. Con l'avvento del sonoro, il processo di riproduzione meccanica s'è posto interamente al servizio di tale disegno. « La vita, tendenzialmente, non deve più potersi distinguere nel film » [19]. Non deve essere lasciato spazio alla fantasia e al pensiero degli spettatori. Il risultato più grave di ciò è l'atrofia dell'immaginazione. Il film sonoro paralizza fantasia e spontaneità nello spettatore per la sua stessa costituzione oggettiva di prodotto massificato. L'assorbimento dello spettatore nell'universo del film fa sì che questi non sia in grado di aggiungere nulla di suo a ciò che gli viene mostrato. Ipnotizzato, lo spettatore non ha bisogno nemmeno di stimolare la propria attenzione: questa diventa in lui qualcosa di automatico. Nell'ambito dell'industria del film il consumatore è soggiogato dal potere ipnotico della ripetizione che è conseguenza dello schematismo cui è vincolata la rappresentazione. Attraverso l'onnipresenza dello stereotipo il potere che serra la società entro le sue maglie s'impone agli spettatori vittime di un macchinario che non controllano, della tecnica, cioè, che assume ai loro occhi l'aspetto della spontaneità.

Strumento di dominio, l'industria culturale continua a presentarsi come l'industria del divertimento. Il suo potere sugli spettatori è mediato dall'*amusement*, il quale, sotto il tardo capitalismo, non è che il prolun-

[17] Ibidem, p. 135.
[18] Ibidem, p. 136.
[19] Ibidem, p. 136.

gamento del lavoro. Vincolato all'identico che si impone attraverso la ripetizione, l'*amusement* (prodotto di un sistema per il quale le innovazioni consistono sempre e solo in miglioramenti della riproduzione di massa, mentre i cosiddetti « contenuti », rigidamente ribaditi come tali di continuo, si svuotano intimamente, alla stregua di ideologie stantie) si svela, nella sua apparente spontaneità, uno strumento di potere il cui compito è di risucitare senza interruzioni il conformismo dominante che persuade i consumatori ad adorare il potere sociale che trova la propria tautologica conferma nel progresso tecnico feticizzato. Attraverso l'*amusement*, regolato dall'alto e cercato da chi, volendosi sottrarre al processo di lavoro meccanizzato, finisce per venir messo in grado di affrontarlo di nuovo, il consumatore è necessitato ad apprendere solo ed esclusivamente le copie e le riproduzioni di quello stesso processo lavorativo dal quale, pure, aspira disperatamente ad evadere durante il tempo che viene lasciato a sua disposizione solo per essergli nuovamente carpito ad opera dell'industria del divertimento che si sovrappone alla sua iniziativa fino al punto da prendere il posto che le spetterebbe. « Al processo lavorativo nella fabbrica e nell'ufficio si può sfuggire solo adeguandosi ad esso nell'ozio » [20]. Nell'*amusement* l'attore del divertimento diventa passivo subordinandosi ad una regia che lo guida senza che egli ne sia cosciente. Il piacere gli si irrigidisce in noia, poiché, proprio per restare piacere, non deve costare altro sforzo, muovendosi pertanto strettamente entro i binari delle associazioni consuete, dell'abituale e dell'ovvio. Dalla noia sorge un vuoto che può venir riempito solo da forme stereotipate di divertimento che producono nuova noia. Per non voler pensare, nell'intento di evitare ogni sforzo oltre i limiti dell'orario di lavoro, il consumatore si condanna a subire, anche durante il periodo destinato all'ozio, i dettami costrittivi ed alienanti della logica che regge il lavoro-prestazione. La libertà dallo sforzo si rovescia in nuova costrizione e rafforza le catene che tengono legato il lavoratore al supplizio per lui rappresentato dal lavoro comandato. Tale maledizione per cui il divertimento, vincolato alla logica del lavoro, si tramuta, avvelenandosi, in oppressione e in noia richiedente nuovo divertimento con gli stessi effetti di prima che via via rafforzano i legami di dipendenza del consumatore intossicato alla droga propinatagli dall'industria culturale, si rende evidente in ogni forma di svago collettivo amministrato, anche e soprattutto nello sport come spettacolo. Il peso politico che riveste come strumento di dominio, in Italia, oggi, il campionato di calcio, offre un campo di indagine non ancora sfruttato (lo studio che potrebbe costituire la premessa per tale analisi è costituito dall'eccellente libro di Gerhard Vinnai dedicato a *Il calcio come ideologia*).

Nel cinema, secondo Horkheimer e Adorno, l'ossequio al noto, al consueto, all'eternamente ripetuto fa sì che venga evitata allo spettatore ogni fatica intellettuale addestrandolo a rispondere per segnali, rendendolo pronto a reagire agli effetti che dallo schermo lo aggrediscono.

All'ideazione si sostituisce la capacità di captare prontamente le « tro-

[20] Ibidem, p. 148.

vate ». Ciò abitua all'idiozia fino al punto di trovar normale, e perciò accettabile, anche l'assurdità, imponendo la quale il cinema, rinunciando, magari, anche allo schema, regredisce al livello dello spettacolo da fiera, dell'imbonimento, della farsa e della pagliacciata. Il film, al culmine del processo di raffinamento tecnico che lo scaltrisce rendendolo addirittura sofisticato, ridiventa rozzo, simile, in ciò, salvo la non-spontaneità assolutizzata, all'arte popolare di un tempo, agli spettacoli in piazza con in più ingredienti che ricordano il teatro illusionistico. Tale regressione (meno avvertibile nei films con Greer Garson o Bette Davis) si rende evidente nel *novelty song*, nel film giallo e nei cartoni animati. In questi ultimi, svanita la tendenza originaria a rivendicare la fantasia contro il razionalismo, trionfa ormai incontrastata la brutalità. « Fin dalle prime sequenze del cartone animato si annuncia un motivo dell'azione, in base al quale, durante il corso di essa, possa esercitarsi la distruzione: fra gli applausi del pubblico il protagonista viene scaraventato da tutte le parti come uno straccio. Così la quantità del divertimento organizzato trapassa nella qualità della ferocia organizzata »[21]. Attraverso i cartoni lo spettatore viene addestrato al nuovo ritmo nel cui vortice è presa la società nell'era del tardo capitalismo. Trascinato, egli si assuefà all'idea — celebrante il sado-masochismo, nel rinvio della soddisfazione al giorno del *pogrom* — secondo cui il maltrattamento continuo dei singoli impotenti è condizione naturale cui soggiace la « convivenza » fra gli uomini. « Paperino nei cartoni animati come gli infelici nella realtà ricevono le loro botte perché gli spettatori si abituino alle proprie »[22].

Il piacere della violenza subita dal personaggio trapassa, così, in violenza contro lo spettatore il cui preteso svago degenera in tensione e in ansia. L'*amusement* amministrato dal potere è per i singoli che lo subiscono un'efficace scuola di masochismo tale da indurre ad un'obbedienza rassegnata nei confronti di tutto ciò che comanda. Gli spettacoli di massa confermano, legittimano e perfezionano la brutalità con cui il potere impregnante di sé l'organizzazione sociale si esercita sui singoli atomizzati. Se la maggior parte dei *mass media* fosse da un giorno all'altro soppressa non succederebbe nulla: nessuno insorgerebbe contro il decreto determinante la loro liquidazione. Il loro carattere tautologico testimonia, in definitiva, della loro superfluità, e la forza di coazione che si esercita attraverso di loro continuerebbe mediante diversi canali, equivalenti agli attuali mezzi di massa nel loro derivare dalla logica del dominio. Il cinema sarebbe rimpianto, come disperato rifugio, solo dai poveri e dagli umiliati, non certo dai fanatici, i quali, del resto, sono masochisticamente avvezzi a venir delusi e a subire freustrazioni. La donna di casa, sfinita da un oscuro lavoro massacrante privo di gratificazioni, verrebbe privata di un rifugio in cui trovare due ore di pace nel buio, un sollievo che una volta le veniva dal guardare fuori della finestra la festa svolgentesi in piazza. I disoccupati dei grandi centri non troverebbero più fresco d'estate e caldo d'inverno nei locali cine-

[21] Ibidem, p. 149.
[22] Ibidem, p. 149.

matografici a temperatura regolata. Solo i poveri diavoli, come sempre, farebbero le spese di una improvvisa sparizione dell'industria del divertimento. Per il resto, questa non avrebbe alcuna ragione di venir rimpianta. Il sistema gonfiato dell'*amusement* industriale non rende affatto la vita più umana agli uomini. « L'idea di "esaurire" le possibilità tecniche date, di utilizzare appieno le capacità esistenti per il consumo estetico di massa, fa parte del sistema economico che rifiuta l'utilizzazione delle capacità quando si tratta di eliminare la fame » [23].
La critica del cinema svolta nella *Dialektik der Aufklärung*, con Horkheimer, da Adorno, viene ripresa da quest'ultimo nei *Minima moralia* con ulteriori esemplificazioni, non senza precisazioni ed approfondimenti. In questo libro Adorno smaschera la falsa modestia dell'arte di massa che pretende di porsi al « servizio del cliente ». La falsità di siffatta pretesa si rende evidente nel carattere apologetico del film mirante all'abbellimento dell'esistente. « Bello è tutto ciò che la camera riproduce ». L'orrore si presenta grazie alla mistificazione cinematografica (insita nel mezzo in quanto tale) come qualcosa di seducente. Il dominio si traveste da spontaneità; la costrizione da libertà; l'eteronomia da autonomia. La riproduzione che, raddoppiando l'esistente, lo rende « bello », legittimandone il perpetuarsi e consacrando questo come destino, non dimostra, ma fornisce la prova inoppugnabile della falsità che intende far introiettare, come unica realtà possibile e permessa, come *principio* stesso di *realtà*, al singolo « manovrato », controllato a distanza. La prova non è *stringente*, ma *schiacciante* (su ciò Horkheimer e Adorno nella *Dialektik* si soffermano in pagine estremamente penetranti). Grazie alla riproduzione cinematografica la realtà immediatamente data si convalida da sé, fornisce da sé, con un atto d'arbitrio e di prepotenza, la prova truccata, e perciò infallibile, della propria inconfutabilità. « La fotografia — come ha scritto Renato Solmi nell'introduzione alla traduzione italiana dei *Minima moralia* — nega la differenza, e uccide, con la differenza, la negatività, il *ressort* della critica. La franchezza della camera è l'ipocrisia suprema. A volte l'inganno acquista la trasparenza del sarcasmo. Il film non tende — come è stato affermato — a trasformare tutti in *voyeurs*, ma ad insegnare agli uomini a godere della frustrazione » [24]. Il gusto maligno di farsi del male è ciò cui viene persuaso il suddito impotente dal potere che, blandendolo, di fatto l'opprime. Il masochismo trionfa nell'apparenza (falsa e falsificante) del pieno conseguimento della *catarsi*. L'identificazione, consentita dalla sublimazione, nel cinema non riesce mai, però, completamente. Il personaggio cinematografico resta essenzialmente ciò che lo spettatore non è, non può essere; è alterità che si presenta come identità rispetto alla quale lo spettatore si sente inadempiente. Il personaggio si propone al fruitore di messaggi cinematografici come una possibilità che dovrebbe a rigore situarsi per lui a portata di mano, ma rispetto alla quale egli, spettatore, si mostra « non all'altezza ». Il

[23] Ibidem, p. 150.
[24] Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, trad. it., Einaudi, Torino, 1954; introduzione di Renato Solmi, p. XXXIX.

possibile, ostentandosi come tale, si rivela impossibile. La possibilità si nega nel momento stesso in cui si prospetta come tale. La frustrazione che ne deriva è proprio ciò che in primo luogo spinge alla rassegnazione. « Il film — come scrive Solmi — non lascia adito alla speranza, e sia pure ad una speranza illusoria. Il suo verdetto è l'assoluto "così"; il suo diletto il piacere della rinuncia »[25]. L'*identificazione* frustrata, mescolandosi ad una proiezione nell'immaginario, destinata ad afflosciarsi su se stessa, nell'imporsi dell'esistente su ciò che non c'è, lenisce le ferite inferte dall'oppressione esortando i medicati a risottoporsi al prepotere di ciò che li schiaccia.

Adorno ha insistito a lungo sul carattere che, nella fruizione di un film, impedisce di trovare in esso uno spazio per l'intervento del soggetto. La soggettività dello spettatore è impedita ad emergere, come prima, quella dell'autore cinematografico, sottoposto a regole soffocanti, dalla compattezza massiccia reficata del film di confezione, dalla sua oggettività feticizzata, che, nello svolgersi delle sequenze, sembra aderire ad un assoluto determinismo. L'*alienazione*, stante tale mancanza di libertà e soggettività, si presenta come una sorta di *seconda natura.* Il cinema nega l'interiorità: vale solo ciò che si mostra in superficie, che si travasa all'esterno, obiettivandosi in gesti visibili, in movimenti percepibili. Il modello del film è il *behaviourism.* La liquidazione dell'interiorità dissolve la tensione fra soggetto ed oggetto, impedisce l'indugio, vanifica la riflessione, vincola rigidamente il singolo al collettivo, abitua a considerare il sussistente (celebrato dall'immagine) come incontestabile.

Ciò che dà forza all'arte di *massa* è il suo basarsi su un modello da cui deriva una sorta di *regressione mimetica*, implicante la *manipolazione degli istinti mimetici repressi.* L'industria anticipa la propria imitazione da parte dello spettatore e fa apparire come già esistente l'intesa che mira a creare, la quale non è tanto prodotta, quanto ripetuta ritualmente. Il prodotto artistico-industriale si basa su un'intesa che non sorge da uno stimolo, ma si pone come un modello per reazioni a stimoli inesistenti. Adorno, a questo proposito, scrive, in *Il cliente è servito*, che: « ... il film pratica sulla scala del *trust* l'odioso trucco degli adulti che, quando vogliono affibbiare qualcosa a un bambino, lo stordiscono col linguaggio che vorrebbero quello adoperasse, e gli presentano il regalo più discutibile come l'espressione di schioccante rapimento che intendono evocare in lui »[26]. Da qui il fasullo carattere « popolare » del film, il suo tono falsamente cordiale ed ammiccante, l'ispirato titolo musicale, il linguaggio insulso ed infantile che richiama alla mente il famigerato cameratismo a base di pacche sulle spalle: « ... anche il primo piano della *star* non è che un "com'è bella" gridato, per così dire, nelle orecchie »[27]. La macchina culturale, in tal modo, « piomba sullo

[25] Ibidem, p. XL.
[26] Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Berlin e Frankfurt am Main, 1951; trad. it., op. cit., p. 195.
[27] Ibidem, p. 195.

spettatore come il direttissimo ripreso frontalmente nell'attimo di massima tensione »[28].

Di fronte ai prodotti cinematografici, secondo Adorno, non vale l'ingenua distinzione tra *escape* e *message*, quasi i films che pretendono di esser del secondo tipo fossero da giudicare positivamente. I due tipi, in realtà, sono fra di loro complementari. L'*escape* è invito all'impossibile che si traduce in rinuncia, rassegnazione; il *message* (che è insito, come tale, nel proprio apparente contrario) « oggettiva e reifica la resistenza alla reificazione ». « Separato — scrive Adorno in *Zuppa e pan bagnato* — dalla logica immanente dell'insieme, della « cosa », anche l'ideale diventa un oggetto da magazzino, maneggevole e nullo, riforma di inconvenienti eliminabili, assistenza sociale trasfigurata. Più di ogni altra cosa, essi predicano la reintegrazione degli ubriaconi, a cui invidiano anche la loro miserabile ebbrezza »[29]. La mistificazione consiste essenzialmente nel fatto che la società cristallizzata « viene rappresentata come se, in essa, la buona volontà bastasse a rimediare a tutto... »[30] In tal modo la società ingiusta è difesa nel momento stesso in cui viene criticata. Ciò infirma irrimediabilmente anche l'attacco più onesto. Prospettandosi « una specie di fronte popolare di tutte le persone giuste e ragionevoli », ciò che prevale è l'invito a « darsi da fare » e a « far meglio », nella convinzione che sia bene patteggiare col sistema. Tale convizione presuppone una finzione: quella secondo cui ci sarebbe un soggetto sociale collettivo — che, in quanto tale, è, invece, secondo Adorno, oggi inesistente — capace di mettere tutto in ordine. In siffatto delirio della « buona coscienza » che facilmente s'appaga di sé, il *message* si converte in *escape*, svela anzi di essere stato identico da sempre al suo preteso apparente contrario. Il film non trova una sua dignità politica nel cosiddetto *message*. È da negare altresì che il film sia arte popolare. Adorno demolisce il carattere « popolare » del film, nel paragrafo intitolato *Lupo in veste di nonna*. L'idea dell'arte popolare è modellata sui rapporti agrari o sull'economia semplice di mercato; il cinema è prodotto del tardo capitalismo. In quanto arte di massa, il cinema fa propri, per deformarli, alcuni caratteri della vecchia arte popolare, di cui svela le menzogna in essa sempre latente proprio esplicitandola brutalmente ed esasperandola. La comunità popolare affermantesi nel film in termini d'immediatezza si risolve nella mediazione senza residui. In tal senso, il cinema realizza integralmente la trasformazione dei soggetti in funzioni sociali. Ciò si produce fino al punto che le vittime, perdendo la memoria di ogni conflitto, scambiano la propria disumanizzazione per umanità e la godono come fosse felicità e calore.

L'accecamento trova nella visione filmica il proprio culmine. In essa il rovesciamento dell'*Aufklärung* si celebra come pura incorrtta natura, celando la *ratio* del dominio che soggiace alla sua pretesa irrazionalità. È per questo che Adorno constata come ad ogni nuova uscita da un cinematografo egli si scopra più stupido e più cattivo.

●

[28] Ibidem, pp. 195-196.
[29] Ibidem, p. 197.
[30] Ibidem, p. 197.

Lo svilirsi dell'arte nell'era della massificazione e il suo decadere a *Kitsch* aprono la strada ai surrogati pseudo-artistici imposti dall'industria culturale. L'involgarimento artistico è stato approfondito come tema di Adorno nella *Ästhetische Theorie*, nel capitolo intitolato *Gesellschaft*, mentre la tematica specifica concernente l'arte nell'era industriale è stata oggetto di riflessione critica nel capitolo avente per denominazione *Allgemeines und Besonderes*.

La manipolazione dei singoli e la loro massificazione in termini di fungibilità sociale subordinata alle norme peculiari alla *ratio* del dominio, che sono i caratteri salienti dell'industria culturale, si svelano nell'analisi del film come rituale di conformismo. La mistificazione insita nel *medium* cinematografico s'intensifica nel più recente e micidiale ritrovato della tecnica al servizio della manipolazione ideologica, nella televisione che riunisce in sé caratteristiche peculiari al cinema e alla radio.

Al fenomeno televisivo Adorno ha dedicato due magistrali brevi saggi, i quali sono in senso assoluto, quanto di meglio sia stato scritto sull'argomento, *Prolog zum Fernsehen e Fernsehen als Ideologie* [31]. Questi scritti si riallacciano al saggio sull'*Industria culturale* del 1945, di cui rappresentano un completamento. La forza di pressione ideologica a livello dell'inconscio di cui la televisione sa dar prova consiste nel suo essere *cinema fornito a domicilio*, riunente in sé la capacità di persuasione cogente del cinema e quella della radio. Nelle sue considerazioni sulla televisione Adorno mette in evidenza come questa sia il miglior frutto degli studi e della tecnica portati avanti dall'industria culturale. L'effetto cui perviene la televisione rappresenta il perfezionamento di quelli conseguiti dagli altri mezzi di comunicazione a livello di massa. Il singolo viene aggredito dalla televisione direttamente nella sua tana. Il bisogno d'evasione che spinge il singolo a proiettarsi, per compensazione alla rinuncia cui è costretto, nell'immaginario trova in quest'ultimo nient'altro che ciò da cui velleitariamente è in fuga: la realtà presente che è il suo carcere. L'immaginario ridotto a servizio a domicilio s'identifica coll'esistente di cui il messaggio televisivo rappresenta la conferma. Con la televisione sfuma anche l'ultima libertà rimasta al consumatore di cinema: quella, recandosi fuori di casa, di scegliere, fra tanti, il film da vedere. Anche qualora chi si reca al cinema non scelga la pellicola cui assistere ma si abbandoni al caso, anche nell'evenienza — che quasi sempre si dà — che la sua scelta sia solo illusoriamente libera perché condizionata da una consuetudine che ha in sé l'ideologia, resta pur sempre il fatto che il film prescelto rappresenta inizialmente una possibilità fra le altre. Inoltre, lo spettatore, uscendo di casa per recarsi in un locale pubblico, continuo ad attenersi in qualche modo alla distinzione fra privato e pubblico, la separazione dei cui ambiti si cancella definitivamente nella fruizione televisiva. Il pubblico si inse-

[31] Theodor W. Adorno, *Prolog zum Fernsehen* e *Fernsehen als Ideologie*, in *Eingriffe. Neun Kritische Modelle*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, pp. 69-98.

risce di prepotenza nel privato presentandosi, esso stesso, come privato.

Ciò che viene propinato al singolo frastornato, nel suo covo, lo trova senza difesa ed esula da qualsiasi sua capacità di scelta. Anche se, come negli Stati Uniti, la pluralità delle reti televisive sembra consentire una scelta, questa, non solo si esplica in un campo assai più ristretto di quello comunemente offrentesi al consumatore di spettacoli in pubblico, ma tende a vanificarsi nell'equivalenza delle merci visive che le varie stazioni televisive sono in grado di offrire ai loro consumatori. Per lo spettatore televisivo, la cui pigrizia lo sconsiglia, per assistere ad una rappresentazione, a mutar luogo, l'approccio estetico, non essendovi scelta alcuna, dominando la passività, svanisce prima ancora di determinarsi come tale. Lo spettatore televisivo, seduto in poltrona, aggredito dalle immagini del mondo esterno in casa sua, ha la sola preoccupazione di ammazzare il tempo in santa pace, regredendo ad uno stadio di passività infantile. Egli gode a distruggere una frazione di tempo che altrimenti risulterebbe vuoto e come tale gli susciterebbe paura. Esentato da recarsi in luogo pubblico, egli si sente libero dal legame con gli altri che lo assilla come un incubo, nevrotizzandolo, durante la sua giornata di lavoro. La televisione sancisce, portando alle estreme conseguenze, il carattere *monadico* dei singoli, rispecchianti e riproducenti nella propria particolarità, chiusa in se stessa, l'universale, nella società alienata.

Per Adorno la televisione è *sogno senza sogno*. Grazie a questo il singolo chiuso nella sua cella si illude di penetrare, senza sforzo, nel mondo reale del quale (della sua apparenza) gli viene fornito un *duplicato*, una riproduzione che pretende di essere corrispondente alla realtà medesima, la quale si depaupera riducendosi al suo mero aspetto visibile. L'esperienza stessa si riduce a visività. Alla vista vengono subordinati gli altri sensi in una vera e propria distorsione percettiva, implicante altresì l'annientarsi della riflessione. Il mondo, entrando in casa, si presenta come il perentorio luogo comune di se stesso. L'accordo dei vari mezzi dell'industria culturale impedisce alla conoscenza di prender fiato e di accorgersi che il mondo imposto come tale dalla comunicazione messa in atto dai *media* non è il mondo. La televisione accorda fra di loro vari procedimenti e varie tecniche, ponendosi in primo luogo, ma non solamente, come sintesi di radio e di cinema. Questo nuovo potente mezzo, riunente e potenziante in sé vari mezzi e diversi procedimenti, sorta di *summa* delle tecniche di manipolazione di massa, ha per scopo la messa a freno e l'« inquadramento » dell'inconscio il quale potrebbe rivelarsi pericoloso a causa della rimozione degli impulsi cui i singoli sono indotti dal potere-violenza che impregna di sé, ormai, il tutto sociale. Il compito spaventosamente faticoso (vera « condanna di Sisifo ») che l'energia psichica inconscia individuale si assume nel momento in cui s'impegna a trattenere ulteriormente nell'inconscio ciò che è stato allontanato dalla coscienza, viene tolto, come un fardello troppo gravoso, dalle spalle dell'individuo e « socializzato » incaricandosi di esso l'industria culturale. La televisione si pone come istanza di controllo psichico degli individui penetrando nel recinto della loro intimità. Essa in tal modo si pone al servizio degli interessi miranti

a perpetuare lo status quo. « Quanto più completo è il mondo come "rappresentazione", tanto più impenetrabile è la "rappresentazione" come ideologia »[32].

La tecnica della televisione si differenzia da quella del cinema non solo perché, come la radio, porta ai consumatori il prodotto a domicilio, ma perché le sue immagini sono molto più piccole rispetto a quelle di fronte alle quali ci si trova in una sala di proiezione cinematografica. Le abitazioni private, ingombre di mobili, rendono inconseguibile l'illusione della grandezza naturale garantita dal cinema. C'è qualcuno che pensa di poter porre a ciò riparo proiettando le immagini sulle pareti. Le minuscole proporzioni del « video » imbarazzano. Comunque, proprio in tale « nanismo » è riconoscibile un elemento della capacità di attrazione dell'immagine televisiva. Il formato miniatura degli uomini che appaiono sullo schermo televisivo dovrebbe mettere in difficoltà il meccanismo dell'identificazione e della mistificazione. Le voci umane che il sonoro riproduce appartengono a nani. L'effetto acustico è sproporzionato alle dimensioni percepibili sotto l'aspetto visivo. Ciò risulta faticoso allo spettatore che, per astrarre dalla naturale grandezza del fenomeno, dovrebbe essere dotato proprio di quella sensibilità estetica e di quella capacità di sublimazione che sono estranee, per necessità e definizione, al pubblico dell'industria culturale, la quale fa di tutto per indebolirle. Gli omiciattoli e le donnine, i nanetti che si ricevono a domicilio esercitano, però, sull'animale domestico che è altresì spettatore un'attrazione magica. Essi esaltano la sua paranoica volontà di possesso del reale, la quale, sfociando nell'immaginario, spinta a ciò da un bisogno di iper-compensazione determinato da cocenti frustrazioni, riceve dallo schermo televisivo un illusorio crisma realistico che fomenta, nella sua fallace apparenza, il desiderio di dominio il quale rifugge dalla presa di coscienza della propria illusorietà. I nani televisivi diventano giocattoli sottomessi al gioco della percezione inconscia. Il piacere di trovarsi davanti a loro deriva dal fatto che allo spettatore in pantofole sembra di riceverli in proprietà. Ciò gratifica il bisogno, continuamente frustrato, di padronanza che è l'ossessione degli schiavi del capitale.

L'effetto principale, e più insidioso, della televisione (cinema in casa, apparentato, per molti versi, alle avventure dei *funnies*) è l'impressione di *vicinanza*. La televisione porta all'estremo la tendenza peculiare all'industria culturale, intesa nella sua globalità, a diminuire la distanza fra prodotto e osservatore, rendendo *vicino* ciò che è *lontano*, *familiare* ciò che è *estraneo*, *perfettamente comprensibile ciò* che resta — anche e soprattutto a causa della falsa comunicazione televisiva — *misterioso*. L'immagine televisiva si presenta come qualcosa di facile e di gratuito

[32] Theodor W. Adorno, *Prolog zum Fernsehen*, op. cit., trad. it., *Prologo alla televisione*, in « Cinema Nuovo », a. XXI, n. 216, marzo-aprile 1972. Il saggio di Adorno è accompagnato, in questo fascicolo, da un intelligente nota di Sergio Coggiola. Sul discorso adorniano contenuto nello scritto sulla televisione sono intervenuti successivamente sulla stessa rivista di Guido Carlo Argan (n. 217), Franco Fortini (n. 218), Cesare Cases e Roberto Giammanco (n. 218).

che esenta chi vi si immerge da qualsiasi sforzo d'apprendimento, rendendo superflui attenzione, concentrazione e intelligenza. Il piacere si alimenta al pensiero che l'immagine televisiva, in quanto tale, esige di piacere. Le immagini televisive conferiscono splendore alla grigia vita quotidiana, gratificando chi all'orrore indicibile di questa è incatenato, e tuttavia è necessario che esse siano simili, nell'essenziale, a ciò che speciosamente abbelliscono. Solo così vengono prontamente interiorizzate, senza che ad esse nemmeno s'accompagni come un obbligo l'impegno a prestare attenzione. Accade in modo assai più soddisfacente alla televisione ciò che un tempo accadeva « alla sinfonia che lo stanco impiegato, in maniche di camicia, sorbendo la sua zuppa, tollerava a mezzo orecchio... » [33]. Le immagini televisive rendono accettabile lo squallore che è vicino allo spettatore, in cui questo è immerso senza speranza. « Quello che è diverso è insopportabile, perché fa tornare alla mente del consumatore ciò che gli manca. Tutto gli deve apparire come se gli appartenesse perché egli non appartiene a se stesso » [34].

La televisione si presenta come la forma più perfezionata e satanica di parodia dell'utopia. *Fernsehen* (*veder lontano*) è parola che richiama alla mente lo slancio anticipatore dell'utopia, pungolata dalla speranza sorgente dal bisogno e dal desiderio e mossa verso la meta della liberazione universale e della conciliazione. Ma il *lontano*, catturato dalla televisione, viene reso di prepotenza *vicino* a chi non lo sopporterebbe nella sua lontananza - da - sé. Il pigro telespettatore, soggiogato da un mondo congelato e spento, ridotto ad entità fantomatica, non tollera l'estraneità avvertendola come una minaccia con il proprio *sé* indebolito. La televisione gli fornisce un prezioso servigio rimpicciolendo, rendendo tutto meschino come lui, adattando ogni cosa alla sua statura in modo che egli non possa sentirsi umiliato. Essa, esorcisticamente, spinge verso di lui la lontananza privata di ciò che a lui medesimo sembra esservi di oscuramente pericoloso e di minaccioso. Il *lontano* che dovrebbe attrarre a sé, affascinandola, la sete di conoscenza la quale dovrebbe misurarsi con l'ignoto, viene addomesticato preventivamente al punto da non poter più restar tale, da rovesciarsi addirittura nel suo opposto, dissolvendosi in quella *vicinanza che, nella società alienata, è falsa familiarità poiché non è che un effetto della reificazione.* Cieca e impenetrabile, la vicinanza è più lontana di quella lontananza che viene così superstiziosamente temuta. Il totalmente incomprensibile, ciò che si nega all'intelligenza e fa di tutto per condannare quest'ultima all'estinzione, appaga chi non è più capace di compiere un qualsiasi sforzo d'interpretazione e considera le cose di cui s'attornia qualcosa di familiare e di protettivo tanto più quanto maggiormente queste, strappate ad ogni relazione con un qualsivoglia significato, si convertono in idoli muti. « L'essere liberi dalla distanza, la parodia della fraternità e solidarietà, hanno aiutato sicuramente il nuovo medium a ottenere la sua indescrivibile popolarità » [35]. Ciò che si vede sullo schermo deve essere talmente

[33] Ibidem, p. 103.
[34] Ibidem, p. 103.
[35] Ibidem, p. 103.

vicino alla vita quotidiana da confondersi con essa. « Con la giustificazione che la televisione, guardata al buio, lede la vista, la sera si lascia accesa la luce elettrica e ci si rifiuta, durante il giorno, di chiudere gli avvolgibili: la situazione deve essere il meno possibile diversa da quella quotidiana. Il confine tra realtà e immagine è ridotto per la conoscenza. L'immagine è presa come una parte della realtà, una specie di accessorio dell'abitazione, che ci si è comperati con l'arredamento, e il cui possesso comunque rialza il prestigio tra i bambini. Difficilmente si è andati molto lontani: la realtà, rovesciata, guarda con gli occhi alla televisione, e il senso attribuito alla vita quotidiana si riflette su di essa »[36].

L'avvilente livello, da per tutto, degli spettacoli televisivi, considerati in media, non dipende dai « contenuti » che pur sono, di solito, scadentissimi (non più comunque di quelli dei films standardizzati), ma dal mezzo in sé. Conta il « come » non il « che cosa »; anzi, il vero « che cosa » è proprio il « come ». La televisione è avviata al peggio e si svelerà nel suo cammino progressivo verso una sempre maggiore stupidità a causa della sua intrinseca tendenza a convertire il *lontano* in *vicino* nel trionfo di una consuetudine pietrificata e cieca. « Quella fatale "vicinanza", alla cui base c'è anche la pretesa azione comunitaria svolta dall'apparecchiatura in quanto raccoglie gli appartenenti alla famiglia e gli amici che altrimenti non saprebbero cosa dirsi, non solo soddisfa una brama che non si giustifica con nulla di spirituale — quando non si trasforma in possesso — ma anche, per di più, annebbia la reale alienazione tra uomini e tra uomini e cose »[37]. In tal modo la televisione diventa un surrogato di quella immediatezza sociale che agli uomini, di fatto, è negata.

Il regresso della ricezione è assicurato dal prevalere dell'aspetto *visivo*. Il parlato televisivo è ancora più illustrativo di quello del film: pura appendice delle immagini. Guardando la televisione ci si disabitua a parlare. Il « video » è una scuola di rassegnato mutismo.

Le immagini, per altro, non sono solo osservate, ma interpretate. Non che lo spettatore sia un interprete — ché di ciò è stato reso incapace — ma egli accoglie con l'immagine confezionata l'auto-interpretazione in chiave ideologica che questa racchiude in sé. L'immagine è scrittura figurata. In quanto tale, si svela un mezzo di regressione in cui si trovano uniti produttore e consumatore. L'immagine-scrittura mette a disposizione dei moderni figure arcaiche, le quali, rotto l'incantesimo che le fasciava nella loro lontananza, non sono in grado di trasmettere alcun segreto, ma fungono da modelli di comportamento conformista. La televisione porta a compimento la costruzione ideologica dell'industria culturale, il cui imperativo fondamentale suona così: « Sii quello che sei ». Nella conferma del mero *esser-così* (*So-sein*) è celata la menzogna che la comunicazione di massa spaccia per verità, nell'oblio di ciò che il corso del mondo ha fatto degli uomini. La « morale » sorgente dall'industria culturale afferma impudentemente che non l'assassino, ma l'ucciso è colpevole. L'inconscio invece di sollevarsi a coscienza, placando

[36] Ibidem, p. 103.
[37] Ibidem, p. 104.

la propria vis distruttiva, ristagna in sé poiché viene costretto dall'industria culturale, e al suo vertice, dalla televisione, ad assolutizzarsi in forma di comportamento manipolato. « I vocaboli della scrittura per immagini sono stereotipi ». L'espressione, attratta dall'inconscio e risolta in esso, nella rinuncia alla conoscenza e all'individuazione, fa sì che l'inconscio stesso degeneri in pura ideologia per fini consapevoli magari folli o semplicemente stupidi. La barbarie che da ciò deriva è aggravata dal fatto che tale regressione dell'espressione all'inconscio avviene dopo Proust, dopo la sua grande operazione che s'è dimostrata capace di render ragione dell'inconscio e del pre-individuale con il massimo sforzo, con la tensione più appassionata verso la conoscenza e l'individuazione.

A quest'ultima, rinnegata da coloro che, sonnambulicamente mossi da ciò che li opprime, mirano a liberarsene come di un inutile impaccio, subentra un collettivismo feticizzato sfociante in uno stato di idiozia generalizzata che fa comodo solo al dominio. Intellettuali incanagliti si prestano a tale mistificazione per masochismo o per interessi materiali o per ambo le cose. Ciò cui tali rinnegati incessantemente applaudono è alla miopia generalizzata fatta passare per saggio realismo, inteso, questo, quasi come un dovere morale. Che cosa si ricaverà dalla televisione non è dato oggi profetizzare. Adorno, però, mette radicalmente in crisi la candida speranza di certuni i quali s'attendono che l'appagamento di fantasie fiabesche per mezzo della tecnica venga negato introducendo nella tecnica stessa la saggezza propria delle fiabe, in cui consiste l'appagamento dei desideri. « Il giusto è l'arte più difficile fra tutte, e a essa ci siamo disabituati fin dall'infanzia » [38]. La pretesa di riuscir a veder lontano è smentita dalla coazione basata sull'inganno che converte incessantemente il lontano nella falsità dell'abituale. L'inganno fatale consiste nello scambiare per lontano e diverso il consueto. Esso si estende, nel singolo irretito, al senso stesso, il quale si falsifica, della sua propria esistenza. Il sogno d'onnipotenza nutrito disperatamente dal singolo irretito si rovescia in impotenza integrale. « Fino a oggi le utopie si realizzano soltanto per dare in pasto l'utopia e per far giurare, vigorosamente, su ciò che esiste e sulla fatalità » [39]. L'utopia perversa che impregna di sé la televisione fa sì che essa mantenga la promessa di pervenire allo stadio della emancipazione da tutto. L'appagamento dei desideri, nella sua falsa audacia, ne vanifica il principio « e, nel magazzino commerciale, tradisce l'idea della grande felicità per quella piccola » [40].

La tendenza al rimpicciolimento, connesso all'idea di una meschina felicità in pantofole, è qualcosa di insito nel mezzo televisivo. Qualsiasi cosa appaia sul video risulta esser stata ridotta forzatamente ad un minuscolo intessuto di meschinità. Basta pensare all'uso della musica fatta dalla televisione. Sia che si tratti di esecuzioni concertistiche o di opere liriche, la musica diffusa dalla televisione appare straniata da se medesima, dall'incanto che le è proprio, da quel qualcosa di irripetibile che fa di essa un bene prezioso, non appena cade nelle

[38] Ibidem, p. 109.
[39] Ibidem, p. 109.
[40] Ibidem, p. 109.

spire della televisione che la riduce a propria materia. Adorno si è soffermato sull'adulterarsi della musica nel suo contatto colla televisione in interventi vivacemente polemici apparsi su « Der Spiegel ».

Il rimpicciolimento dell'utopia tradisce ciò che in essa vi è di essenziale e che dovrebbe restare qualcosa d'irrinunciabile: la tensione verso l'altro e il diverso, verso un'estraneità seducente alla quale sospinge speranza appassionata del *meglio* smentito dal calamitoso prevalere dell'oggi. La riduzione in proporzioni miserevoli delle grandi speranze che hanno alimentato nel profondo gli uomini nel corso dei tempi, spingendoli a non soggiacere al peso di continue frustrazioni, mira a cristallizzare, affermandolo come il migliore dei mondi possibili, l'orrore di una realtà congelata non più aperta al futuro, atroce caricatura della liberazione nell'alienazione imperante cui ci si adatta per il terrore che un avvenire, sottratto alla capacità di progettazione degli uomini, possa riservare qualcosa di ancora peggiore.

L'esame delle posizioni dei pensatori critico-negativi sull'« arte di massa » sarebbe stato incompleto senza una parte dedicata alla messa a punto del particolarissimo atteggiamento assunto da Walter Benjamin nei confronti del medesimo argomento. Benjamin ha esercitato un forte rilevante influsso su Adorno ed appare strettamente legato alla sua figura, non solo per ragioni di affinità intellettuale e di amicizia, ma anche per la collaborazione che lo vincolò all'Istituto di Studi Sociali di Francoforte nel periodo dell'emigrazione. Il presente scritto chiarisce, a proposito del teatro e delle forme spettacolari in genere, sia i punti di vicinanza o addirittura di coincidenza sia quelli di attrito e contrasto fra le posizioni di Horkheimer e Adorno e gli atteggiamenti ambigui e tormentati, spesso intimamente contraddittori, assunti da Benjamin nei confronti dello stesso tema. Nel presente scritto ci si sofferma sull'inclinazione specialissima al teatro e sulla sensibilità per la sfera dello spettacolo (spesso intrecciantesi con quella stessa della vita) di cui l'autore di *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ha dato prova nel corso del suo splendido *curriculum* intellettuale.

MARIA GRAZIA MERIGGI
OSSERVAZIONI SU BENJAMIN E IL TEATRO

1. La considerazione e l'interesse per il teatro, comuni ai francofortesi, hanno trovato in Walter Benjamin un interprete particolarmente attento sia alla specifica produzione letteraria destinata alle scene che alla teatralità come categoria pervasiva, reperibile, attraverso la considerazione critica, nel « cosiddetto » mondo reale. Il teatro è un luogo distinto e determinato, identificabile con il luogo adibito allo spettacolo solo agli occhi dello spettatore borghese, relegato nella sua poltrona come Ulisse incantenato all'albero della nave, ma ad uno sguardo libero dall'incantesimo della separazione rivela una figura suggestiva e illuminante del processo storico; la realtà stessa, il mondo (con tutta la pregnanza di questa parola allusiva ad un ordine che Benjamin chiamerebbe « creaturale ») è o somiglia ad un teatro. Per questo gli interventi su tale argomento (che formano il tema di queste note) si possono ritrovare dispersi nella sua opera in testi specifici, come il saggio complesso ed articolato sul dramma barocco tedesco, o in note di viaggio, d'infanzia, come gli *Städtebilder*, o nel cuore stesso di saggi critici fra i più cari a Benjamin e fra i più indicativi del suo metodo mutuato dal commento ai testi del corpus talmudico, come quello dedicato a Franz Kafka. Gli anni di viaggio e di apprendistato del giovane Karl Rossmann, il protagonista di *America*, si concludono alle soglie della sua assunzione nel teatro naturale di Oklahoma. Viaggio in un mondo in cui, secondo l'espressione di un altro luogo di Benjamin, il labirinto è la via più breve per chi arriverà comunque troppo presto alla meta; un noviziato in cui nulla si può apprendere che difenda dai colpi immotivati di un diritto preistorico anteriore ad ogni giustizia.

In che differisca allora questo teatro dal mondo né Kafka né Benjamin hanno strumenti per spiegarlo.

« Il mondo... è un teatro universale... Gli uomini sono naturalmente in scena. E la prova è che nel teatro naturale tutti vengono assunti.
È impossibile comprendere secondo quali criteri ha luogo l'assunzione.
L'attitudine alla recitazione, a cui si sarebbe indotti a pensare dapprima, non ha apparentemente alcuna importanza. Ma ciò si può esprimere anche in questi termini: che ai candidati non si chiede altro che di recitare se stessi. Che essi possano essere sul serio ciò che dicono di essere, esce dall'ambito delle possibilità. I personaggi con le loro parti cercano un asilo nel teatro naturale come i sei di Pirandello un autore. Per gli uni come per gli altri questo luogo è l'ultimo rifugio; e ciò non esclude che esso sia la redenzione ».

Questa dimensione, questa atmosfera e questa attesa (che, come rileva

anche Sergio Solmi nell'introduzione all'edizione italiana dei saggi raccolti in *Angelus Novus*, costituisce un'atmosfera parallela ma indipendente dal *Prinzip Hoffnung* blochiano) circolano in tutto il pensiero del nostro autore, e il passaggio al marxismo, con un mutamento *appena sensibile*, le trasformerà nel « segnale segreto dell'avvenire ».

È irresistibile attribuire la radice di questa concezione del mondo (arbitraria, indeducibile, appunto teatrale) alla formazione religiosa di Benjamin, ai suoi rapporti mai rinnegati con la tradizione dell'interpretazione delle scritture, soprattutto con la scuola cabbalistica. Il Deus Absconditus della lettura mistica dei testi biblici e talmudici è scomparso dall'orizzonte; non è reperibile la ratio attraverso cui interpretare o dedurre le sue decisioni. Il Deus manifestus (o la sua metamorfosi laica, la storia con i suoi immancabili destini) non interviene nella regia dello spettacolo. La dimensione creaturale (che Benjamin indica come caratteristica dell'uomo nel teatro barocco) è quella in cui vive, ad un primo sguardo, l'attore del teatro naturale di Oklahoma: i suoi gesti sono esperimenti, tentativi di cui non è reperibile alcuna finalità *immediatamente* individuabile; soprattutto non vogliono mai ottenere lo scopo che dichiarano, o che dichiarerebbero se non si fosse a teatro ma in un mondo bene ordinato ad uno scopo. Uccidere il proprio fratello, andare e venire per le cancellerie di un tribunale o tessere relazioni con emissari di un castello, dipingere una tavola o studiare, attenti e solerti, senza chiudere occhio, sono gesti che alludono sempre ad altro: ad un senso la cui direzione non è ancora determinata ma a cui sarà restituito valore e peso, tempo storico e non solo naturale, dalla *possibile* redenzione, dove l'aggettivo rende tutto il pathos di una condizione di cui nessuno è garante.

In questo spazio, sottratto al tempo « reale », per adempiere alle esigenze di comprensione che esso impone, nasce e si spiega il metodo critico-filosofico di Benjamin: il *metodo micrologico*.

Come al meschino, al miserabile, all'anacronistico, al non riuscito, così l'attenzione della critica si appunta sull'inessenziale, sull'immotivato, sull'arbitrario, sul *teatrale*, dunque, secondo quanto il pensiero borghese conservatore suole attribuire al teatro e a coloro che si muovono nel suo ambito. Un occhio attento, in prima istanza non selettivo, dedica un'attenzione esasperata ad ogni gesto e ad ogni oggetto. Sono gesti che rappresentano probabilmente cifre di un codice, che non è però noto né a chi li compie né a chi li osserva e per questo ogni minimo particolare va rispettosamente assunto ed emancipato.

Se non esiste un fine preordinato, anche per questo è possibile il parallelo con il teatro: ogni gesto è un esperimento per un'azione che attende di essere spiegata e liberata dalla solitaria sospensione di ogni azione in un dramma a sé.

Se, come per Kafka, anche per Benjamin, che ha in comune con lui anche la formazione mistica ebraica e il suo patrimonio di « speranza ma non per noi », il reale può configurarsi come *theatrum mundi*, la dimensione e l'ottica della rappresentazione teatrale, proprio per il loro carattere sperimentale e precario possono trasformarsi in luoghi di salvezza, di redenzione, di speranza di felicità (o anche solo di revoca

della pena). Il luogo di esperimento dei gesti possibili, in cui tutto si può rovesciare nel suo contrario e può configurarsi la cifra della liberazione, ricorda altri spazi analoghi, di cui parla Mikail Bachtin a proposito di Dostoevskij, a proposito dei luoghi prediletti dai suoi personaggi — i pianerottoli, le stanze di passaggio, le scale —, luoghi dove trova scampo anche chi è in fuga, chi si traveste e vuol farsi (o prova) passare per un altro, come i principi travestiti delle favole che, gettando una pelle di animale o un abito da pellegrino, svelano (istituiscono) il loro splendore.

Il saggio su Kafka, da cui queste note hanno preso avvio, è realizzato con un procedimento caro a Benjamin, attraverso una sorta di mimesi del critico al suo autore, permessa, d'altra parte, da una profonda affinità con esso. L'atmosfera kafkiana ha certamente una prevalente tensione tragica che in Benjamin è talvolta sospesa, non tanto grazie all'individuazione di una « via teoretica » di scampo, quanto ad una sorta di attitudine percettiva sensibile e persino giocoso-nostalgica. Tale è l'atteggiamento che lo anima negli *Städtebilder*, nei ricordi dell'infanzia berlinese, da cui vivamente emerge un senso di teatralità pervasiva, e i paesaggi sembrano delinearsi come scenari del *theatrum mundi*. Tuttavia in Kafka una serie di inappariscenti personaggi si muovono ai margini della tragedia, in *tentativi* di azione diretta alla testimonianza del proprio diritto al riconoscimento. Un critico « prevenuto » dall'ideologia come Lukács ha distinto Kafka dagli scrittori « decadenti » in forza di quella presenza della coscienza critica, di uno sguardo attestante una estrema ribellione alle forze soverchianti dell'arbitrio (lo stesso che Joseph K rivolge ai suoi giustizieri). Ma è piuttosto al mondo non-ancora-umano che egli affida il germe di una vita sotterranea e larvale che inganna il dominio mimetizzandosi: un *noch-nicht-sein* prenatale. Tale è la condizione degli aiutanti portavoce fra il villaggio e il castello; analoga l'iniziativa del volo del cavaliere del secchio; ma la voce stessa di questo mondo che si sottrae alla minaccia, annaspa, fugge e sopravvive tuttavia, non senza una segreta attesa di riscatto; è il canto della topolina Josephine che in nulla si differenzia dallo squittio ripugnante per il mondo degli uomini. Anch'ella recita ma l'efficacia della sua rappresentazione emerge proprio dalla sua gracilità; dal podio che la distingue *immeritatamente* riscatta la disperante condizione del popolo dei topi suggerendo la speranza di un futuro che nulla sembra però anticipare. La data di questo saggio, così illuminante per il pensiero del suo autore è il '34, l'anno del decimo anniversario della morte di Kafka. Di molto posteriore, dunque, all'opera sul barocco tedesco, di cui pare condividere tanta parte, in una comune atmosfera, esso si colloca già nel periodo della adesione di Benjamin ai fini e alle attese del movimento operaio, se non ai suoi metodi ed alle sue teorie. Una adesione che darà luogo, tra l'altro, alle riflessioni sul teatro epico (di cui una parte è comparsa in traduzione italiana, nella raccolta *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*) e al programma per un teatro proletario di bambini, che tenta di tradurre operativamente l'interesse di Benjamin per le teorie brechtiane.

Non è la sola contemporaneità che colpisce singolarmente in Benjamin.

Il lavoro sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte si colloca nello stesso torno di mesi, all'incirca, in cui vede la luce il saggio su Baudelaire e Parigi: l'atmosfera pare radicalmente diversa, e un lettore « prevenuto », ma sensibile e attento, come Lukács ha, per tagliare corto con quella che sentiva come una contraddizione, unificato entrambi i lavori, attribuendo a Benjamin una costante ottica « tardo-romantica » ad impronta « anticapitalistica ».

Dinanzi a queste apparenti contraddizioni sarebbe anche possibile attribuire a tutta la parte del pensiero di Benjamin mirante ad un'integrazione nel movimento di liberazione e di lotta organizzato, una deformazione volontaristica, uno sforzo di adeguamento non critico al marxismo, soprattutto a quella « vulgata » che, ad onta di Brecht, ha trovato nel pensiero brechtiano una formulazione qualificata. Tale giudizio tende a dare talvolta Adorno; tale è certamente la valutazione di Scholem, il teorico di mistica ebraica che molto influenzò Benjamin in gioventù e che gli ha dedicato il suo libro sulla storia del movimento cabbalistico. Queste contraddizioni non vennero mai avvertite da Benjamin come tali; egli sentì sempre ogni momento della sua ricerca come tappa verso una critica intenzionata alla liberazione; nessun pensatore di matrice borghese può forse a questo proposito fornire un più evidente contrasto con le posizioni assunte a questo proposito da Lukács. Tale collocazione mi sembra che debba imporre al lettore uno sforzo di comprensione unificante, che è poi la ragione della « popolarità » del pensiero di Benjamin presso i movimenti libertari soprattutto tedeschi, dal '67-'68 in poi, dopo anni di rimozione dalla cultura filosofica e militante, nonostante, a dire il vero, la pubblicazione da parte dello Suhrkamp dell'opera completa.

2. Le note per il programma di un teatro proletario di bambini sono state sottratte al monopolio Suhrkamp per la pubblicazione e sono invece comparse a cura del Consiglio centrale degli asili socialisti di Berlino Ovest e sono state tradotte, in Italia, sui « Quaderni Piacentini », nel '69, nel quadro di un rinnovato interesse del movimento per i tentativi di pedagogia libertaria. Alla base delle osservazioni di Benjamin è evidentemente la convinzione che, per la costituzione di un nuovo modo di sentire, di vivere e di prefigurare i rapporti interpersonali nel quadro di una società liberata sta un livello profondo inerente direttamente al momento percettivo (si potrebbe anche dire: il primario) che, come non è direttamente rivoluzionato dal mutamento dei rapporti produttivi, non è nemmeno traducibile direttamente in indicazioni deducibili dal programma del partito, dalla sua ideologia.

Questa individuazione di un livello « originario » precedente, e più profondo di quello raggiungibile dall'ideologia, pone l'istanza di una nuova pedagogia liberante e socializzante nello stesso tempo.

Non sarà evidentemente per caso che Benjamin ha individuato in una particolare forma « creativa » di teatro un vero e proprio luogo pedagogico privilegiato.

Opportunamente egli rileva che la tradizione pedagogica borghese ha

sempre bandito il teatro come possibile veicolo di corruzione, fino all'interdizione alla sepoltura in terra benedetta per i teatranti rapitori di bambini, imparentati agli zingari girovaghi e alla schiera dei babau destinati ad impaurire e ad irretire l'infanzia. È facile qui pensare alla sospettosità con cui Mann considera (quasi « coscienza della borghesia » svelata a se stessa, anche in questo) la professione teatrale e l'interesse o il fascino esercitato dal teatro. Oltre alla « sana » ostilità produttivistico-borghese per il fittizio, l'ingannevole, il non-concreto, c'è anche, qui, messa in rilievo, l'individuazione di una pericolosa caratteristica del luogo teatrale. In esso, per il peso esclusivo conferito al gesto, la ricerca dell'effetto, che da un lato obbedisce a precise leggi di profitto, rovescia la convenzionalità fittizia nel suo contrario. All'occhio infantile si presenta con tutta la forza della visualizzazione un luogo dove il dolore « inventato » ha tutta l'evidenza delle sofferenze vere e in cui i gesti possono, grazie ad una autodeterminata volontà di regia, inventarsi la propria liberazione. Attraverso lo stesso teatro borghese, lo scredito viene gettato sul mero reale e viene aperto lo sguardo su una visuale di sperimentazione di azioni che *potrebbero* orientarsi in direzione della liberazione. Tale aspetto contiene un potenziale di critica contraddittoria eppure è proprio questo che la teoria brechtiana del teatro epico indica come la tendenza da battere. Anche secondo Benjamin tale tendenza è frutto della condizione schiava cui la società borghese condanna i suoi membri. Ma diventa un veicolo di educazione alla libertà in ambiente mutato: in una società rivoluzionata o nell'ambito di un movimento di lotta teso ad anticipare il più possibile, al proprio interno, forme e momenti di una nuova libertà. Non è però, questo aspetto, che una parte del progetto di pedagogia in un luogo teatrale: l'elemento fondante non è l'evidenza della sua visualizzazione ma quello che B. definisce « schema di tensione ».

La pregnanza del testo benjaminiano in proposito è tale da imporre una citazione: « La liquidazione della personalità morale in chi dirige rende libere enormi forze per *il vero e proprio genio dell'educazione, l'osservazione*. Soltanto essa è il cuore dell'amore non sentimentale. Ogni amore educativo al quale, nei nove decimi di tutti i casi di presunto sapere e volere l'osservazione della vita infantile stessa non toglie coraggio e voglia, non serve a nulla. Esso è sentimentale e presuntuoso. Per l'osservazione però — e solo qui comincia l'educazione — ogni azione e gesto infantile diventa un segnale. Non tanto, come piace allo psicologo, segnale dell'inconscio, delle latenze, rimozioni, censure, ma *segnale da un mondo in cui il bambino vive e comanda*. (...) È compito di chi dirige liberare i segnali infantili dal pericoloso regno della pura fantasia e *portarli ad esecuzione nei materiali* ».

Queste frasi mi paiono estremamente rilevanti a più propositi. In esse accenni evidenti alla abolizione della personalità morale paiono richiamarsi, puntualmente, all'analoga polemica brechtiana, come il rilievo sull'amore non sentimentale, chiave del nuovo rapporto interpersonale proletario contrapposto alla falsa conciliazione sentimentale borghese.

Questi temi confluiscono in Brecht nella teorizzazione di un teatro che abolisca ogni identificazione dello spettatore passivo con l'azione scenica

e trovano nel dramma didattico uno strumento di diffusione della coscienza di classe e di quella ideologia che Benjamin ha chiarito non poter raggiungere tutti i livelli percettivi e creativi della personalità, tanto più di quella infantile. Le stesse istanze dunque in lui emergono nella valorizzazione della libera creatività teatrale; ciò che costituisce la specificità di questi esperimenti è la presenza, al posto del pubblico passivo, incatenato dall'incantamento derivante dalla propria separazione dalla scena, del collettivo proletario. Esso garantisce al gesto sperimentato nel suo peso spaziale, al gesto non motivato, carico di allegoriche allusioni che Benjamin e i suoi autori prediletti avevano sperimentato nel *theatrum mundi*, una estrinsecazione materiale, la *direzione* costituita dalla vivente realtà della lotta di classe. Ciò che parla nel gesto infantile cui è diretta l'emancipante osservazione del filosofo critico, e che si esprime in uno spazio scenico in cui « come nel carnevale, come negli antichi saturnali » l'alto può scambiarsi con il basso e tutto rovesciarsi nel proprio contrario, è il « segnale segreto dell'avvenire ».

Non vige dunque una reale e rilevante distinzione di linguaggio fra gli aspetti di un pensiero che ha saputo (fino a lasciare perplessi taluni suoi critici) proporre le proprie contraddittorie tensioni, con la loro parentela con la catastrofe e la loro allusione al riscatto.

Lo spunto che la teorizzazione del teatro epico ha dato a Benjamin è soprattutto nell'implicazione che esso propone di uno spettatore attivo, non più confinato nella passività di una semplice adesione emotiva illusoria e, in ultima analisi, confermante l'ordine reale delle cose, non messo in discussione da essa, ma capace di una vigilanza critica e ad essa chiamato anche dalla presenza in scena del personaggio, o della voce, del « saggio-commentatore » che indica questa via e rivela, attraverso il suo straniamento dall'azione, che quest'ultima non è che segno, « exemplum » di un ordine più ampio che coincide con la totalità del sociale.

Una nota di rilievo è il breve accenno al mutamento di posizione dell'attore rispetto al pubblico nel teatro epico, conseguente alla trasformazione della scena in podio: è un consueto tema benjaminiano; è il tema che fa appello all'accentuazione del momento paritario nel rapporto fra soggetto ed oggetto. La scena distingue e separa in un'incolmabile prospettiva di lontananza mentre il podio è appena più alto, per essere meglio visibile, ma si trova sostanzialmente *allo stesso livello* degli spettatori che lo osservano. Vengono così alla mente, evocati dalla analogia di ottica e di posizione, gli accenni di Benjamin nei suoi ricordi di viaggio a Mosca: il suo amore per le slitte e per l'uso di viaggiarvi come il bimbo che trascina per casa la sua seggiolina fingendo che sia un cavallo, allo stesso livello degli oggetti veri e immeginari che percorre.

3. Il monumento della ricerca di Benjamin in direzione della storia del teatro e delle sue teorie è indubbiamente il trattato (e uso qui la sua esatta espressione, nella premessa gnoseologica che apre il volume) sulle origini del dramma barocco tedesco. Benjamin riponeva in quest'opera le sue speranze di inserimento nell'Università, ma la sua cripticità, ed ancor più la sua tensione filosofica non poterono essere recepite dal

potere accademico; e questa è già una chiave di lettura. Il testo a volte sfida il lettore a penetrarne i suggestivi rimandi, la pregnanza allegorica; e in particolare è reso meno accessibile per una cultura non tedesca perché gli autori su cui verte la ricerca sono per lo più poco noti (al contrario dei contemporanei spagnoli ed inglesi) e le loro opere faticate composizioni non sorrette e concluse dalla compiutezza poetica.

Immediatamente i contemporanei più avveduti, attenti se pur critici lettori come Lukács, hanno individuato nell'interesse per il barocco l'allegoria della ricerca sull'avanguardia. Di più: poiché l'avanguardia esprime in sé e rende evidenti le contraddizioni reali in tutto il loro spessore storico, attraverso il dramma barocco vengono alla luce i temi che Benjamin insegue in ogni punto della sua ricerca e che spesso sono emersi in queste note.

Il testo stesso lo dichiara: « Se col dramma entra in scena la storia, essa lo fa in quanto scrittura. In fronte alla natura sta scritto storia: nei caratteri della caducità. La fisionomia allegorica della storia-natura, che il dramma porta sul palcoscenico, è realmente presente nella forma della rovina. Con essa, la storia si è tangibilmente ridotta a palcoscenico.

Più precisamente: così conformata la storia costituisce se stessa non come il dispiegarsi di un'eterna vita bensì come il processo di un inarrestabile decadimento ». E più sotto: « Poiché le sue composizioni poetiche hanno in comune il fatto di accumulare continuamente frammenti senza una chiara visione dello scopo e, nella persistente aspettazione di un miracolo, di scambiare gli stereotipi per un incremento di effetto. In questo senso i letterati barocchi consideravano probabilmente l'*opera d'arte come un miracolo.* »

Questa lunga citazione contiene non solo l'ottica a noi ben nota della storia umana come storia naturale, nella sua nudità, quale si presenta, in prima istanza, all'osservatore non ingannato dalla millanteria dello storicismo, ma anche l'ordine del possibile, dell'attesa di un riscatto e di una possibile speranza che per l'artista barocco è ancora solo il potersi consentire un'espansione realizzata nell'opera d'arte.

In un breve arco di anni, dopo un lungo oblio, quasi una rimozione, il trattato sul barocco è diventato esemplare di un modo affatto nuovo di approccio del saggista al suo oggetto; esso viene teorizzato dall'autore nella premessa gnoseologica al testo, sotto forma di opposizione fra approccio critico-estetico all'opera d'arte e attenzione filosofica. Questa maniera emerge soprattutto al livello in cui si appalesa il tessuto dell'opera intera e ne costituisce l'interesse così vivo ad onta degli autori remoti, pressoché ignoti, e per lo più impoetici, di cui il saggista ci parla. Davanti gli autori teatrali del barocco, B. si pone come un « uomo barocco »: da quella cultura ha tratto l'attenzione allegorica, contrapposta alla carnosità corposa del simbolo che incarna l'idea plasticamente, *istantaneamente*, con un immediato riscontro nell'esperienza storica. L'allegoria è sempre allegoria del dimenticato; il suo vero oggetto è l'oblio ed essa impone al tempo stesso, nella sua apparente forzatura ed arbitrarietà, lo sforzo di ricostruire la costellazione storica che assistette alla sua nascita, per strapparle il suo segreto. Questa attitudine

è resa possibile da una sorta di mimesi dell'autore ai suoi testi, resa a sua volta possibile dalla vasta allegoria che ingloba l'opera intera e che fa del barocco la cifra e il segno dell'avanguardia.

Al testo non si può dedicare un sunto che sia al tempo stesso esauriente e conciso. Esso impone la dura prova della lettura ed il senso deve essergli strappato attraverso i movimenti, i rimandi, le citazioni che lo costituiscono. Si ripartisce in due sezioni. La prima (*Dramma e tragedia*) è dedicata alla contrapposizione fra il teatro barocco e la tragedia antica, l'altra al rapporto fra dramma ed allegoria (*Allegoria e dramma barocco*).

La seconda parte è soprattutto dispiegata nel chiarimento della nozione di allegoria collegata a quella di idea (valorizzata in opposizione allo strumento *dominante* del pensiero occidentale, cioè il concetto) e in ultima analisi alla parola stessa. La seconda alla opposizione fra la tragedia, che ha per suo oggetto il mito e che vede l'uomo in lotta con la sua divinità e con una sorte che gli muove contro da essa, ed il dramma. Questo colloca il luogo del conflitto in una sede storica, che dovrebbe essere puramente umana, in cui il nodo non sta nello scontro di volontà opposte, ma nella nozione cristiana di colpa. L'ambiente, il più elevato che il mondo barocco conosca, la corte, con totale esclusione del mondo borghese sottolinea soltanto, *e contrario*, la deiezione della condizione umana, che condivide comunque la fondamentale situazione « adamitica », la quale convalida il dominio del potere esistente, proprio mentre lo svaluta, richiamandosi ad un ordine onnisoverchiante. Infatti la storia è qui intesa alla maniera barocca, come ordine naturale, in cui l'infinita deiezione della colpa riduce il piano umano a totale parità con quello della mera animalità o dell'immobilità minerale, con cui condivide infinite determinazioni astrali e planetarie, tutte portate dalla colpa che chiude una volta per tutte con la volontà « progressiva » della salvazione, del riscatto, di una volontà in grado di muovere la storia dal suo interno. Una attenzione puntuale, sostenuta da infiniti rimandi ad oscure tragedie tedesche e a più note opere del barocco spagnolo ed ai loro modelli senechiani, Benjamin dedica all'interesse di questa letteratura per il corpo nella sua passività materialità, per il *Körper* che non si muove nella ricchezza del suo organismo, ma appare irrigidito fino all'estrema fissazione a cadavere, ridotto alla mera fisicità attraverso l'esperienza della tortura (come « passione » nel duplice senso di sofferenza e di passività). Una immediata e duplice associazione rimanda qui da un lato al Benn di *Morgue* (il « grottesco » macabro del corpo morto offerto all'insulto della sezione anatomica), dall'altro (come fa notare anche Cases, nella introduzione all'edizione italiana) al Brecht di *Un uomo è un uomo*, dove, in una determinazione che ha perso ogni carattere religioso e in cui la soverchiante forza si è rivelata come l'ordine della società capitalistica, l'uomo del titolo può essere scomposto e ricomposto in un organismo di segno opposto, senza che peraltro cessi di essere in ogni caso un « buon uomo », cioè un uomo utile e ben funzionante per gli interessi del dominio. Per altra via ricompare l'affinità, certo non ovvia, di Benjamin con Brecht, di cui si parlava prima a proposito del teatro epico e del dramma didascalico.

In entrambi infatti ad una considerazione disincantata dello stato di espropriazione del soggetto nella società capitalistica avanzata, a quello cioè che è stato chiamato « nichilismo brechtiano », si unisce una analoga attenzione per i fenomeni della società di massa senza il più piccolo sospetto di rimpianto o di tendenza alla trasfigurazione nei confronti di forme di convivenza collegate a rapporti produttivi precapitalistici.

La riprova di questa passiva meccanicità, che acquista il volere umano intenzionato nel dramma barocco è fornito dalla curiosa circostanza che esso ha in qualche misura un'affinità (tecnico-teatrale) con il teatro di marionette. Autori di *Haupt-und-Staatsaktionen* (*azione principale e di stato*, una forma popolare e meno dotta del dramma di corte) furono proprietari di teatri di marionette, e certo queste dovevano entrare nelle rappresentazioni sceniche sotto forma dei moltissimi cadaveri, giustiziati, torturati che popolano le scene del dramma colto, in cui non mancano nemmeno le cene tiestee. La grande tradizione della tragedia classica si era svolta in quelle che le successive teorizzazioni avrebbero chiamato le tre unità, di tempo, di luogo e d'azione. Poco conta che i drammi barocchi vi si conformassero formalmente. Una osservazione che Benjamin riporta da un « *Traité sur la poesie épique* » dell'Abbé Bossu dice esplicitamente che « ... nessuna tragedia ... va trasportata nella notte ». Questo segna fra dramma e tragedia una discriminante altrettanto profonda di quella che separa la luce dalle tenebre, perché il dramma barocco ha il suo luogo privilegiato nella notte. Nel ventre della notte: poiché l'azione stessa che gli è tipica, greve e densa di sciagure senza sviluppo, carica di destino, e gravata dal peso dell'eterno ritorno, si colloca in un tempo-spazio cui si addice l'ora della più cupa oscurità, degli spiriti e degli incubi. Nella notte dove è impossibile stabilire la vera direzione o anche solo una qualsiasi finalità, ha patria un'umanità che si risolve nella totale immanenza della propria « creaturalità », di una dimensione, cioè, riduttiva cui è *abbandonata* l'intera creazione.

La natura allegorica, dunque allusiva ad un altro ordine cui l'opera è tenuta ad attenersi nei confronti della contemporaneità, agisce in due direzioni: rivolge il suo sguardo ad una situazione umana « adamitica » di cui tuttavia, nel frattempo, Benjamin andava comprendendo la causa con sempre maggior chiarezza individuandola nei rapporti di potere istituiti dalla società capitalistico-borghese. D'altra parte ai suoi occhi il barocco come l'arte d'avanguardia e le ipotesi di una critica a ridosso di essa hanno in comune una disperante impotenza, spinta fino ad una sorta di paralisi creativa che ha permesso a ben pochi nomi una salvezza possibile almeno sul piano poetico, ed una oscura coscienza di essa, che mette così in evidenza un'altra ottica, opposta, per la valutazione della testimonianza dell'opera d'arte nell'ambito del sociale. Il valore privilegiato della negazione, della contemplazione della vanità, come sola forma possibile per sottrarsi all'apologia dell'ordine esistente e alla sua duplicazione in arte, che è divenuta, attraverso la critica francofortese dell'industria culturale, una acquisizione definitiva di una parte del pensiero marxianamente orientato, ha qui il pathos di un metodo in formazione, di una coscienza nascente. È l'individuazione della comples-

sa organizzazione del dramma barocco come attestazione di una situazione umana condannata all'inanità, tuttavia ancora capace di riconoscersi in un ordine, cui pongon mano il trono e la teologia; e dell'arte d'avanguardia come della negazione « reattiva » ad una situazione di attacco ormai insostenibile contro la nozione stessa di soggettività.

4. Dal complesso di queste note tende ad emergere, insieme ad un costante interesse di Benjamin per il tema costituito dal teatro, anche, nello stesso tempo, una sorta di scarsa coesione, un modo di approccio al proprio argomento per successivi assaggi, per tentativi e per illuminazioni, la cui connessione, lontana dalla mera immediatezza, si propone alla comprensione dialettica del lettore. È proprio in siffatto metodo che sono individuabili l'interesse, la tensione anche teoretica e il suggerimento più stimolante di questo autore. Lo stesso svolgimento adorniano di temi analoghi, nella polemica con il dramma didascalico ed il teatro epico brechtiano o nel saggio sull'opera drammatica di Beckett, si coagula più strettamente in un ordine concettuale preciso. Sempre però nell'ambito di una stessa tendenza. Nella raccolta *Ohne Leitbild*, nei momenti dedicati al teatro e soprattutto all'edificio teatrale, nell'ambito di ricordi di viaggio collegati ad impressioni di giovinezza Adorno raggiunge una analoga modalità, con cui far convergere spunti critici della massima generalità e pregnanza e significativo interesse attraverso le vie sinuose e labirintiche dell'inclinazione a subire l'attrazione del periferico, dell'invecchiato, dell'anacronistico. Una letteratura lontana nel tempo, come quella barocca, episodi e tentativi teatrali limitati nello spazio, come il teatro dei bambini, o note della sua infanzia e viaggi, di soggiorni in piccole città sul mare del Nord sono equiparati da tale metodo *micrologico*. Tutti questi elementi, questo disparato repertorio, convergono ad illuminare la stessa scena ancora in attesa di una regia che le conferisca insieme una direzione ed una via di scampo.

5. Nell'analisi del discorso di Benjamin sul « teatro proletario di bambini » vediamo come fosse essenziale per lui, in questo sorta di nuovo strumento pedagogico per una società socialista, l'elemento di stimolo verso un arricchimento e una tensione del mondo percettivo. Questa attenzione, che percorre l'intera sua opera, è anche una via per spiegare l'elevata considerazione di Benjamin per le nuove forme artistiche che comunicano attraverso la percezione visiva « immediata »: il cinema e la fotografia. In tale atteggiamento è ravvisabile una delle maggiori divergenze fra Benjamin e Adorno che pure (come è evidente da cenni sparsi un po' ovunque, dai *Minima Moralia* alla *Dialettica Negativa* ad un breve saggio ora accessibile in traduzione italiana nella raccolta *Prismi*) considera il nostro autore come il più radicale ma vicino esponente del suo stesso pensiero critico.

L'interesse e l'attenzione adorniani per il teatro sia come forma specifica di spettacolo che come luogo simbolico privilegiato emergono in vari passi, come negli aforismi su Schiller o su Edda Gabler, nella polemica con le teorie brechtiane sul dramma didascalico e con quelle sartriane sull'impegno.

Sedotto e pur vigile critico è stato probabilmente il giovane Adorno

nei confronti del paesaggio teatrale, e traccia di questo atteggiamento, che gli è peraltro tipico, verso le estreme, luminose manifestazioni della civiltà borghese, si scorge nelle osservazioni ad esso dedicate nelle impressioni di viaggio riunite sotto il titolo di *Ohne Leitbild*, in cui tornano anche con insistenza i ricordi dell'atmosfera viennese e la specifica aura del teatro d'opera, veicoli delle immagini dell'infanzia, della madre cantante e, attraverso di lei, di una aspirazione presente e repressa alla creatività, percepibili nella sua opera soprattutto di critico e teorico della musica.

Nel teatro d'opera convergono e giungono al parossismo la capacità e il gusto del fantastico, lo « straniamento », l'arbitrio, che costituiscono il fascino specifico del teatro, per chi ha rotto definitivamente l'accordo con l'ordine del reale. La sensibilità estetica dell'Adorno « borghese » e la sua incessante « militanza » critica antiborghese conciliano e mediano, in questo fascino, il loro conflitto.

È ancora una volta il nome di Mann che si impone per esemplificare questa posizione, anche più sopra citata. Questo borghese, critico interlocutore di Adorno durante l'esilio americano, ha visto talvolta nell'interesse per il teatro, per la professione di attore, il segno, l'ombra, la cifra della decadenza, in tutta la pienezza semantica di questa parola.

Dall'atmosfera che circola nella famiglia del professore di *Disordine e dolore precoce*, dove i due fratelli maggiori aspirano a recitare (o, anche, alternativamente, a fare il cameriere al Cairo) e il servitore ha mosse eleganti e ardite da ballerino alla Clarissa Rodde del *Doktor Faustus* che riscatta e emancipa il contrasto insostenibile fra l'agile duttilità richiesta dalla sua professione e la tendenza borghese in lei viva alla stabilità del sempre-uguale con una morte recitata da eroina barocca, il teatro è sempre veicolo di una evasione liberatrice dalla prigionia della famiglia borghese, peraltro non mediata e rovinosamente imparentata con la distruzione non diversamente dalla musica dell'esperto di abissi Adrian Leverkühn.

6. Nel teatro sono presenti due poli che si mettono in evidenza durante la « decadenza »: la mobilità, l'impavidità aggressiva e tracotante dell'immotivato che si basa su di sé (cioè sulla necessità scenica): il polo della recitazione agita; e l'ordine, la gerarchia che presiedono al panorama teatrale che ospita gli spettatori, dalla promiscuità « democratica » della platea alla triplice ripartizione, ognor più aerea, dei palchi, sovrastata dal dispiegarsi degli innocenti e severi censori della galleria, « les enfants du Paradis ».

Fra questi due corpi entrambi viventi, ma l'uno all'insegna del diverso, l'altro del sempre-uguale, vige l'incantamento della separazione. La stessa, istituita una volta per tutte dalla nozione di spettacolo, che Adorno configura nella rilettura critica del mito di Odisseo e nell'imprigionamento delle Sirene al ruolo di *irraggiungibili* incantatrici.

L'ambigua tensione adorniana trova nelle pagine dedicate al teatro un momento emblematico. Infatti lo splendore della civiltà borghese nel momento in cui, storicamente, più acutamente allude alla

conciliazione, trova nell'edificio teatrale la sua cifra allegorica. Esso permette la compresenza, il libero e paritario confronto (sotto la volta che non a caso realizza visivamente il cielo) di elementi socialmente antagonistici. Lo spazio « democratico-borghese » della platea, dove si realizza quella contiguità illusoriamente paritaria, che è un aspetto che tanto colpirà Adorno soprattutto nel modo americano di convivenza, si associa e contrappone allo spazio « aristocratico » dei palchi, dove la contemplazione dello spettacolo si realizza con la irripetibile intimità, calore, protezione in un interno che pur consente quella comunicazione che dà anche la carrozza. L'incantamento della *fiction* suggerisce illusoriamente, alla sua insegna, una unità armoniosa. Tanto più Adorno si mostra sedotto dallo spazio costituito e limitato dal palco. All'interno di esso, come nella carrozza, una profondità ci rinserra assieme alla nostra compagna e ci apre al tempo stesso lo sguardo sulle più vaste visioni della scena; la stessa situazione di movimento nell'immobilità, di protezione e di commovente intimità che nell'infanzia di ognuno di noi si realizzava nel rapporto con la madre. La magìa del teatro si mostra dunque in Adorno collegata con il ricordo di una felicità perduta e si identifica con la promessa illusoria della sua riappropriazione.

Questo momento di incantamento, di resa alla suggestione della *fiction* è tuttavia solo un momento: prezioso ma rapidamente riassorbito, nella totalità dell'opera adorniana, dalla vigile critica ad ogni abbandono *immediato* alla sua seduzione.

7. All'attenzione e alla considerazione per il teatro si contrappone invece in Adorno un totale rifiuto del mezzo cinematografico. Tale posizione è largamente nota. Il saggio sull'industria culturale, che è tuttora il più rilevante apporto dato alla critica di questo dominante fenomeno della società capitalistica avanzata, trova nel cinema il suo oggetto quasi esclusivo. È ben vero che la produzione filmica da lui considerata è quella americana degli anni fra le due guerre, mostruosa macchina distruttrice anche dei più rilevanti esempi di creatività registica e recitativa europea di cui Von Stroheim potrebbe fungere da esponente « simbolico ». Ma ad Adorno restò preclusa ogni intuizione delle possibilità espressive del nuovo mezzo, che a Benjamin furono così chiare che ad esso, come alla fotografia dedicò, in studi brevi ma pregnanti ed ormai famosi, una considerazione preminente in vista di un arricchimento percettivo capace di catalizzare l'esplosione rivoluzionaria.

Il cinema a cui Benjamin pensava era evidentemente soprattutto la grande esperienza artistica e politica dei films sovietici degli anni immediatamente successivi alla rivoluzione d'ottobre, con i quali egli, ormai militante del movimento comunista, aveva una immediata identificazione; ma i rilievi più interessanti sono collegati alla nozione, già da lui illustrata nel saggio su Baudelaire e Parigi, del modo di ricezione dello stimolo e della risposta di chi ha subìto l'esperienza dello choc. Determinata dalla molteplicità di provocazioni che la grande città impone (cifra simbolica della crudeltà « primitiva » della civiltà capitalistica avanzata, la « giungla della città » dove ognuno è minacciato dal potere dell'universale amministrazione) essa non consente l'assunzione a co-

scienza, mediata e meditata, la selettività estetica di un oggetto contemplato nella sua unicità da parte di un io aggregato, solidamente autoidentificato che costituisce il mistificato protagonista della percezione dell'arte da parte del soggetto borghese. Benjamin chiama questa alterazione percettiva « perdita dell'aura », cioè della consapevolezza dell'irrepetibilità e lontananza di un oggetto parlante perché guardato con occhi capaci di evocazione. Il Baudelaire benjaminiano segna la discriminante poetica di tale perdita: gli sguardi delle sue prostitute sono lucenti come vetrine illuminate, in meccanica attesa del pericolo; ma la prima quartina del sonetto « *Correspondences* »: « La nature est un temple ou des vivants piliers / laissent parfois sortir des confuses paroles / l'homme y passe à travers der forêtes de symboles / qui le regardent avec des regards familiers » è un esempio estremo di creazione di aura.

Il cinema, con la riproducibilità infinita delle sue immagini che le destituisce di ogni problema di autenticità creativa, con la persecuzione visiva che il movimento della sua proiezione impone, costringe ad un incredibile esercizio: le sue stimolazioni possono essere recepite quasi inconsapevolmente, come, secondo l'esempio di Benjamin, lo era un tempo la sola forma d'arte sociale dell'antichità la cui bellezza veniva assunta come un valore di uso, durante la sua utilizzazione, l'architettura.

Ripetendo fino al parossismo, e nell'innaturale focalizzazione « micrologica », le immagini della disumana vita di ogni giorno il cinema impone un accumulo inconsapevole di potenziale rivolta contro il suo stesso bombardamento, e la minaccia della resa alla ripetitività si rovescia per Benjamin esattamente nel suo contrario. Lo sforzo di formulare teoreticamente l'esito eversivo del pensiero negativo, che Adorno ha tentato attraverso una lettura della hegeliana *Aufhebung* in cui conservazione significa svelamento di potenzialità create proprio nel processo del toglimento (per cedere, però, alla fine, in certi momenti, alla paralisi di una sorta di ontologia negativa) in Benjamin (se si escludono le brevi ma fondamentali note al materialismo storico), è sostituito da una sorta di incessante spostamento da un punto all'altro dell'orizzonte culturale per capovolgere, anche volontaristicamente, i momenti di massima deiezione, di massima miseria esistenziale in necessità « arbitraria » di totale riscatto.

8. Accanto ai maestri del cinema Benjamin amò e studiò i primi grandi fotografi e, in genere, il mezzo fotografico come protagonista centrale del processo di distruzione dell'aura implicante un avvicinamento al proprio oggetto, un rapporto paritario con esso.

Fra questi dedicò pagine particolarmente simpatetiche al grande Atget, vero recettore dei gesti del *theatrum mundi* costituito dalla città nella sua trasformazione in metropoli moderna. Se per Benjamin il teatro è categoria pervasiva, reperibile anche in opere come gli *Städtebilder*, Atget potrebbe essere l'illuminante illustratore del metodo micrologico che da essi emerge. Parigi compare nelle sue fotografie, con cortili poco abitati, piazze deserte con caffè senza un avventore, vetrine di negozi di livree e di rigattieri dove si sciorinano lunghe serie di scarpe da poco

prezzo, modelli di busti in serie eguali... oppure, in una immagine divenuta celebre, una giovane prostituta si affaccia alla ribalta costituita dalla porta del postribolo, restituita per caso e, per un istante, alla sua irripetibile gioventù ed alla sua grazia. Forse alcune opere di questo attore fallito e pittore disgustato dai mezzi del proprio lavoro potrebbero illustrare puntualmente il modo in cui S. Gimigniano, emergendo d'un tratto, viene incontro al viaggiatore dalla campagna, prendendo spicco sullo sfondo del paesaggio, le donne ed i bimbi in piedi contro gli stipiti delle porte. O i piccoli giardini imprigionati, le case « piene di spigoli e di scale » di Bergen sul mare del Nord e gli armadi sul fondo dei quali « ancora due secoli fa si dormiva » sprofondati in una ordinata e rigorosa solitudine. E, ancora, forse, egli potrebbe rendere visivamente l'attitudine che emerge dai frammenti di memoria dell'opera sull'infanzia berlinese. In questa si realizza un procedimento verso il tempo singolare e non dissimile da quello cui si è accennato a proposito del tempo caratteristico dell'immanenza creaturale: esso viene spazializzato, diventa un viaggio in una remota *distanza*, che un nuovo sguardo può tuttavia rivisitare, trovandovi luoghi e gesti che possono ancora trovare una interpretazione che, accendendoli, li riapra alla speranza. Gesti, immagini, senza peso apparente; il mercato di piazza Magdeburgo, la porta di Halle, case di amici, di vecchi parenti, loggiati, vetrine, distribuzioni di doni il giorno di Natale o del compleanno. Questi ultimi accenni ad un'opera, senza apparente rapporto con l'argomento che forma il tema di queste note, consentono di apprezzare appunto con l'ottica tipica di questo autore l'intero quadro che ne emerge, che è quello di cui si accennava all'inizio: di un interesse per il teatro che implichi soprattutto una attenzione tesa alla teatralità del reale. O, al contrario, attenta alla pregnanza simbolica del gesto teatrale in direzione del reale.

9. Come si è prima osservato a proposito del giudizio sul teatro brechtiano, così anche le posizioni di Benjamin a proposito della fotografia, del cinema, della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, della produzione di massa sono state « imputate » di incoerenza dagli stessi francofortesi ed attribuite ad una resa incondizionata all'« ideologia » del movimento operaio, mentre di esse stesse si sono appropriati invece i critici « marxisti » di Adorno i quali presumono di essere in grado di superare il vagheggiamento, attribuito a quest'ultimo, di forme d'arte e di rapporti interpersonali propri del passato borghese e preborghese.

Ma è forse il severo, benché « rispettoso » giudizio di Lukács ad illuminare con più evidenza la totale disfunzionalità dei giudizi di Benjamin rispetto a qualsiasi cristallizzazione speculativa o a qualsiasi resa ideologica del pensiero. Persino la coerenza, la congrua consequenzialità sono una forzatura che impoverisce le capacità percettive di accoglimento di tutte le voci conflittuali che la storia proferisce ponendo una domanda ai suoi interpreti: di salvezza e di felicità, ma di cui non si può ancora scorgere alcun cominciamento *certo*. Ancora un'eco di questa appassionata operazione di riscatto e di emancipazione dell'incongruo si coglie nella proposta adorniana per una logica che tenga in considerazione e sappia misurare quanta ricchezza, che è del reale, sia stata e venga

ancora « sacrificata » al concetto. E un pensiero coerente e conchiuso è inadeguato ad un paesaggio di rovine come quello che lo sguardo di Benjamin contempla ogni volta che si rivolge al mondo, simile a quello dell'angelo di Klee che dà il nome alla rivista cui egli tentò di dar vita ed anche alla traduzione italiana di una raccolta di scritti che rappresenta finora il più vasto apporto alla conoscenza di Benjamin da parte del pubblico italiano.

In stretta connessione al precedente, questo scritto (che chiude la presente raccolta di contributi) si sofferma sul contraddittorio, per molti versi confuso ed errato, discorso di Benjamin svolto ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.* In questo libro, che, per quanto concerne la tesi di fondo, si basa su un grosso equivoco (vera e propria « svista di giudizio storico), sono comunque ravvisabili spunti geniali, anticipazioni, embrioni di un discorso criticamente impostato sul fenomeno dell'arte di massa. Horkheimer e Adorno hanno saputo « inverare », nella *Dialektik der Aufklärung*, il meglio di ciò che era contenuto in quest'opera contraddittoria, respingendone, d'altra parte, gli equivoci e rovesciandone l'impianto critico di base. Il presente scritto mette in evidenza, però, anche, certi aspetti precorritori ravvisabili nel libro benjaminiano, nell'impegno di render palesi sia i tratti che uniscono Benjamin ai suoi « successori » sia quelli che da loro lo dividono.

MARIA GRAZIA MERIGGI
SULL'« OPERA D'ARTE NELL'EPOCA DELLA SUA RIPRODUCIBILITA' TECNICA » DI BENJAMIN

La tarda produzione saggistica di Benjamin, posteriore all'incontro con Brecht, articolata intorno ai temi della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e alla diffusione di massa del prodotto artistico-culturale, fino ad allora affidato alla « libera creatività », è stata al centro di una funesta popolarità che ha rischiato di mancarne il significato, riducendo questo autore ad antitesi o antidoto del « reazionario aristocratico » Adorno, come ha fatto la polemica intrapresa e dibattuta dalla rivista « Alternative », negandogli così il diritto ad un'analisi immanente che spieghi le apparenti contraddizioni, senza ricondurle a elementi estrinseci quali la censura esercitata da Adorno o dalla rivista di studi sociali, da lui diretta, che ospitò molta parte della produzione di Benjamin. A questo proposito, la singolare svista di Lukács, che ha accusato di anticapitalismo tardo-romantico un autore che è stato spesso proposto come teorico dell'arte di massa, mette almeno in luce, pur nella sua rozzezza, un elemento indubbiamente compresente, imponendo al lettore di ricordare il Benjamin critico dell'opera di Baudelaire e del caos primordiale della città, paesaggio naturale dell'uomo nell'età del capitalismo avanzato.

Il Benjamin di *Parco centrale* e di *Alcuni motivi in Baudelaire* non è meno impegnato nell'indagine sulla mutata condizione dell'intellettuale in una società che anche per i prodotti artistici ha creato un mercato e una concorrenza e che, con l'ineludibile persecuzione degli stimoli e dei segnali di pericolo che la vita nella giungla urbana impone, ha influito alla radice sulla modalità del fatto percettivo, fondamentale anche per la fruizione dell'opera stessa. Baudelaire fa parte senza dubbio alcuno della grande tradizione europea occidentale, dell'arte colta e della grande letteratura; una larga parte della critica letteraria borghese, anzi, come mette in rilievo Benjamin stesso, lo ha relegato fra gli esponenti di un estetismo esasperato, e imbelle. Egli invece ha individuato in Baudelaire proprio la problematica, allora nascente ora dominante l'orizzonte, di un sempre più minaccioso dominio del mercato e dell'esigenza di adeguarsi al consumo anche da parte del prodotto culturale. L'originalità di Baudelaire è determinata e imposta dalle esigenze della concorrenza con le altre opere. Le sue composizioni, anche nell'immanenza del loro essere formale-estetico, realizzano una sorta di mimesi all'orrore del mondo circostante. Riproducono il susseguirsi persecutorio e non dominabile degli *chocs* che esso impone, per dominarlo e conoscerlo, esponendovisi volontariamente « adeguate »; facendosi mer-

ci, proprio per non entrare, deboli e ignare, nel mondo del mercato, dominato dalle sue leggi. Imitando ciò a cui la pressione delle esigenze della società capitalistica vuol ridurlo, l'artista, con Baudelaire, smaschera la violenza che questa gli ha fatto, tentando un'operazione di riappropriazione all'interno dell'alienazione e servendosi di questa. Gestendo la produzione e la vendita dei propri prodotti in prima persona, tenta un'estrema, paradossale difesa per mimesi, prima che l'industria assuma in prima persona la gestione della cultura, commissionando di volta in volta, a operatori di sua fiducia, l'esecuzione di un prodotto rigorosamente uniforme e ripetitivo. La prospettiva del saggio su Baudelaire sembra avanzare in più di un punto un giudizio valutativo, a proposito di questi processi (resa dell'ambito artistico-culturale ai meccanismi di mercato, estinzione della figura e della possibilità di sussistenza dell'artista soggettivamente creativo); ma ciò non deve impedire di osservare che i problemi individuati sono per larga parte comuni al tardo Benjamin e possono essere ricondotti a quello, fondamentale, di come utilizzare in direzione liberante, da parte del movimento operaio e rivoluzionario, quelle stesse tendenze che sino ad allora si erano rivelate come risultanti dai meccanismi dell'industria capitalistica. È indubbio che, a differenza degli esponenti della scuola di Francoforte, Benjamin si era occupato e aveva dedicato interesse e speranze agli sviluppi, anche artistici, dell'Unione Sovietica rivoluzionaria; questi presentano infatti, soprattutto negli anni immediatamente successivi al '17, un interesse per le nuove tecniche di spettacolo, per la diretta rappresentazione del processo produttivo emancipato dai rapporti di proprietà capitalistici che certo hanno interessato Benjamin. Sono gli anni nei quali Eisenstein tentò la messa in scena di uno spettacolo teatrale nel gasometro di Mosca, e si occupò anche del cosiddetto teatro acrobatico, in cui ogni immissione o irruzione di aspetti e materiali tradizionalmente esclusi dall'ambito del formare artistico era interpretata come un momento del superamento della divisione del lavoro che aveva celebrato il suo fasto più mistificante nella recinzione separante la scena dal pubblico. Tuttavia l'ottica di Benjamin non è stata mai quella dell'arte (né della teoria, né dei modi di strutturarsi del rapporto interpersonale) in una società rivoluzionata: ogni prospettiva edificante e rassicurante gli è sempre stata estranea. Il suo pensiero, la sua familiarità con la catastrofe e il ricorso « regolativo » alla nozione di redenzione si muovono totalmente nell'ambito della società del dominio, nella preistoria. Per questo non è ad una teorizzazione dell'avanguardia che ha mirato, né alla ricerca di un nuovo committente per l'intellettuale, dopo che la borghesia, come egli stesso ha rilevato nel saggio su Baudelaire, si era ritirata come tale, apprestandosi a gestire direttamente anche il mercato dei prodotti artistici, ma alla utilizzazione della passività meccanicamente recettiva cui il soggetto (l'operaio) è ridotto dalla produzione in catena di montaggio non meno che dal cinema come arma per la conquista e l'affinamento di nuove facoltà percettive e quindi di nuovi modelli di azione distruttiva rivoluzionaria. Non a caso Adorno e Benjamin hanno entrambi rilevato che il cinema (al di là dei suoi sviluppi a forma d'arte, che si è creata una sua letteratura e una sua « poetica ») è un mezzo che mette in crisi, nello spettatore, il concetto stesso di

coscienza come unità di percezione e giudizio; una sorta di contestazione radicale dell'*io penso* e delle sue pretese. Una citazione dall'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* osserva: « Le nostre bettole, le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici, le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano chiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo in grado ormai di intraprendere tranquillamente *avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine* (il corsivo è nostro) ».

E ancora: « Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente... Effettivamente il flusso associativo di colui che osserva queste immagini viene subito interrotto dal loro mutare. Su ciò si basa l'effetto di shock del film che, come ogni effetto di shock, esige di essere accolto con la maggior presenza di spirito ». A queste citazioni immerse nel contesto di un saggio che è stato considerato una sorta di antitesi del noto o malnoto lavoro di Adorno sull'industria culturale corrisponde questo passo in *Di alcuni motivi di Baudelaire*: « Se i passanti di Poe gettano ancora (apparentemente) senza motivo occhiate da tutte le parti, quelli di oggi devono farlo per forza per tener conto dei segnali del traffico. Così la tecnica sottoponeva il sensorio dell'uomo a un *training* di ordine complesso.

Venne il giorno in cui il film corrispose a un nuovo e urgente bisogno di stimoli. Nel film la percezione a scatti si afferma come principio formale. Ciò che determina il ritmo della produzione a catena, condiziona, nel film, il ritmo della ricezione ». Alla perdita definitiva dell'aura dell'opera d'arte (la sua lontananza, la sua irrepetibilità, il suo esistere come *soggetto* autonomo e parlante, il suo significato utopico e anticipante) corrisponde una nuova capacità di smascheramento e di denuncia. Proprio il cinema, in tempi molto recenti, al principio degli anni '60, con Antonioni, per non citare che un esempio ormai emblematico, ha svolto questa funzione di denuncia e critica dell'alienazione (e purtroppo la parola è stata ormai logorata dalla genericità e dalla ripetizione che ne è stata fatta) con la sola persecuzione visiva di immagini. Un testo di quegli anni, *Opera aperta* di U. Eco, ha del resto messo in rilievo (e in ciò consiste il suo apporto più rilevante) il carattere specifico dell'opera d'arte moderna: quello di mancare di un centro, di un nucleo verso cui convergano necessariamente le interpretazioni. Un siffatto centro presuppone la presenza di una soggettività creativa sicura del proprio auto-dominio, almeno nel mondo delle forme, e nella società dell'alienazione e dell'universale fungibilità. Tale soggetto, però è, oggi, il falso.

Questa stessa funzione, di denuncia dell'eclissi della categoria del soggetto, millantato dall'ideologia borghese, di fruizione in senso liberante di questa consapevolezza, Adorno l'ha attribuita proprio all'arte della grande avanguardia storica. Note — fin troppo, saremmo tentati di dire — sono le sue analisi sulla musica nuova e sul teatro beckettiano. Benjamin ha esteso tale possibilità dal campo dei nuovi contenuti e

delle nuove forme a quello delle nuove tecniche e dei nuovi strumenti di comunicazione. L'esperienza dell'esilio americano, risparmiata a Benjamin, rivelò ad Adorno che cosa l'industria ha saputo trarre dalle posibilità del cinema di provocare una percezione inconscia e « subliminare », il ribadimento del presente dato, garantito come fatto naturale, come necessità ineludibile, l'apologia della cattiva immediatezza.

Non per questo però le osservazioni di Benjamin risultano inficiate. In esse invece, al di là delle conferme o delle smentite che hanno ricevuto o potranno ricevere, emerge la lacerata scissione a cui approda una dialettica diadica che, riconoscendo solo i poli del dominio e della catastrofe, non ha mai saputo individuare le latenti forze emergenti di liberazione nell'*immanenza* del processo storico o soggettivo. Dopo aver cercato di ricostituire l'intero riconducendovi gli elementi marginali, inessenziali, ha levato contro un mondo che « non può più esistere perché non risponde più al proprio concetto », l'istanza, l'impegno regolativo della rottura.

Tale aspetto pratico-militante e regolativo-ideale del pensiero di Benjamin deve avere anche suggerito talune sue posizioni nei confronti dell'arte di massa. Perché infine la politicizzazione dell'arte trova il suo avallo nella necessità di opporsi, secondo le sue stesse parole, all'estetizzazione della politica. Alle aporie della teoria rispondono le istanze miranti alla conquista di una possibilità di azione, se non alla garanzia della sua direzione e del suo esito.

Per quanto concerne la bibliografia sul pensiero critico-negativo citiamo qui alcuni lavori d'insieme, utili per un primo inquadramento di carattere generale:

— Gian Enrico Rusconi: *La teoria critica della società*, Il Mulino, Bologna, 1968, II ed., 1970.
— Tito Perlini: *Marcuse*, Collana « Che cosa ha veramente detto... », Ubaldini, Roma, 1968.
— idem: *Autocritica della ragione illuministica*, in « Ideologie », n. 9-10, 1969, pp. 139-233.
— idem: *Adorno*, Collana « Che cosa ha veramente detto... », Ubaldini, Roma, 1971.
— Sergio Checconi: *Teoria critica della società* (Antologia), Calderini, Bologna, 1970.
— Gaetano Calabrò: *La società « fuori tutela »*, Guida, Napoli, 1970.
— Marzio Vacatello: *Th. W. Adorno: il rinvio della prassi*, « La Nuova Italia », Firenze, 1972.
— Alfred Schmidt, Gian Enrico Rusconi: *La Scuola di Francoforte*, De Donato, Bari, 1972.
— Göran Therborn: *Critica e rivoluzione. La Scuola di Francoforte*, Laterza, Bari, 1972.

Per le indicazioni bibliografiche riguardanti le opere di Benjamin, di Horkheimer, di Adorno, di Herbert Marcuse e dei loro principali seguaci, e le cose che di siffatti autori, sono state tradotte e pubblicate in italiano, rimandiamo ai citati studi di G.E. Rusconi e di T. Perlini. Circa i rapporti fra Adorno e il cinema va citato in primo luogo il n. 5-6 (a. II, estate 1968) di « Cinema e film », che comprende la traduzione dello scritto di Adorno, *Filmtransparente* (il cui originale si trova nella raccolta *Ohne Leitbild. Parva aesthetica*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967), e un articolo di Bruno Torri (*Appunti su Adorno e il cinema*). Per la critica adorniana della televisione vedansi i numeri 216, 217, 218 e 219 della rivista « Cinema nuovo » (il n. 216 comprende la traduzione italiana di *Prologo alla televisione* di Adorno — originale: *Prolog zum Fernsehen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963 — insieme ad una nota critica di Sergio Coggiola; i fascicoli successivi interventi sull'argomento di Guido Carlo Argan, di Franco Fortini, di Cesare Cases, di Roberto Giammanco).

Si segnalano, inoltre, le osservazioni sulla posizione di Horkheimer e Adorno nei confronti del cinema, rilevabili nello scritto di Alberto Abruzzese, *Note sul cinema. Avvento dello spettacolo filmico e coscienza della crisi della cultura nelle avanguardie del primo Novecento*, in « Angelus novus », n. 8, estate 1966. Una bibliografia essenziale riguardante gli interventi della critica cinematografica italiana su Horkheimer e Adorno, su Marcuse e sulla Scuola di Francoforte in genere apparirà nel fascicolo che seguirà a questo e sarà dedicato, per l'appunto, al peso e all'influsso esercitati da questi pensatori sulla nostra cultura cinematografica e alle interpretazioni che, della loro critica dell'industria culturale, sono state tentate, nell'area di tale cultura, dall'uscita della traduzione italiana dei *Minima moralia* in poi.

LA RIVISTA BIANCO E NERO
E' IN VENDITA NELLE SEGUENTI LIBRERIE

PIEMONTE

Libreria:

PARAVIA - Torino
LATTES - Torino
TREVES - Torino
DRUETTO - Torino
MODERNA - Torino
DE AGOSTINI - Novara
GIOVANNACCI GIOVANNI - Vercelli
BERTOLOTTI TERESIO - Alessandria
CALDI NATALINA ZAPPA - Asti
BRIVIO - Aosta
LA FONTE - Cuneo

Agenzia di distribuzione per il Piemonte:
ORGANIZZAZIONE MARIO DE STEFANIS - VIA DONATI n. 29 - TORINO

LIGURIA

Libreria:

ADEL - La Spezia
ATHENA - Genova
BOZZI - Genova
DI STEFANO - Genova
MONETA G.B. - Savona

Agenzia di distribuzione per la Liguria:
SOCIETA' COMMERCIALE LIBRARIA - P.ZZA LUCCOLI n. 2 - GENOVA

LOMBARDIA

Libreria:

CASA DEL LIBRO - Bergamo
TARANTOLA - Bergamo
ARTIGIANELLI - Brescia
TARANTOLA - Brescia
BRAMANTE - B. Arsizio
GIOVANNACCI - Como
MERONI - Como
RATEALE - Cremona
GALLERI - Bologna
GALLERIA DEL LIBRO - Crema
MINERVA - Mantova
MODERNA - Monza
GARZANTI - Pavia
SPETTATORE - Pavia
ORTOLINA - Pavia
C. ROMAGNOSI - Piacenza
PONTIGIA - Varese
BOCCA - Milano
CINO DEL DUCA - Milano
CASIROLI - Milano
CAVOUR - Milano
FELTRINELLI - Milano
GARZANTI - Milano
HOEPLI - Milano
IL LIBRAIO - Milano
MARTELLO - Milano
MESSAGGERIE MUSICALI - Milano
MESSAGGERIE ITALIANE - Milano
PARAVIA - Milano
RIZZOLI - Milano
SAN BABILA - Milano
S.E.I. - Milano
SPERLING - Milano

Agenzia di distribuzione per la Lombardia:
Sig. MARIO VENTURINI - VIA MOSE' BIANCHI n. 95 - MILANO

VENETO

Libreria:

DRAGHI - Padova
ZANNONI - Padova
GREGORIANA - Padova
GALLA - Vicenza
GALLERIA DUE ROTE - Vicenza
GHELFI E BARBATO - Verona
CATULLO - Verona
CANGRANDE - Verona
DOTT. MONAUNI - Trento
ATHESIA - Bolzano
SERENISSIMA - Venezia
RAG. MARTON BRUNO - Treviso
TARANTOLA - Belluno
PATERNOLLI - Gorizia
MINERVA - Pordenone
CARDUCCI - Udine
MODERNA DI UDINESE - Udine
UNIVERSITAS - Trieste
BORSATTI LIR. - Trieste
MINERVA LIR. - Trieste
ITALO SVEVO - Trieste

Agenzia di distribuzione per il Veneto:
Sig. ANGELO VECCHI - VIA GIOTTO n. 19 - PADOVA

EMILIA ROMAGNA - MARCHE - UMBRIA

Libreria:

MINERVA - Bologna
CARPELLI - Bologna
ZANICHELLI - Bologna
NOVISSIMA - Bologna
FELTRINELLI - Bologna
ESTENSE - Modena
RINASCITA - Modena
MODERNA - Reggio Emilia
CARRETTI - Reggio Emilia
RINASCITA - Reggio Emilia
TADDEI - Ferrara
LAVAGNA - Ravenna
GALEATI - Imola (Bologna)
BETTINI - Cesena (Forlì)
FERGIA - Ancona
LA GOLIARDICA - Urbino
CALBUCCI - Camerino
MODERNA - Urbino
SIMONELLI - Perugia
BETTI - Perugia
VIGNATI - Assisi

Agenzia di distribuzione per Emilia Romagna, Marche ed Umbria:
Dr. ALBERTO CAMPO - V.LE PIETRAMELLARA n. 4/4 - BOLOGNA

TOSCANA

Libreria:

SEEBER - Firenze
DEL PORCELLINO - Firenze
BELTRAMI - Firenze
FELTRINELLI - Firenze
MARZOCCO - Firenze
SALIMBENI - Firenze
CALDINI - Firenze
LE MONNIER - Firenze
DEL TEATRO - Firenze
VALLERINI - Pisa
SALA DELLE STAGIONI - Pisa
BELFORTE - Livorno
BARONI - Lucca
GALLERIA DEL LIBRO - Viareggio
BAJNI - Carrara
TICCI - Siena
SIGNORELLI - Grosseto
MILANI - Pistoia
GORI - Prato
PELLEGRINI - Arezzo

Agenzia di distribuzione per la Toscana:
EMILIA DEGL'INNOCENTI - VIA BALDOVINI n. 16 - FIRENZE
ALBERTO VALLERINI - VIA CONSOLI DEL MARE n. 15 - PISA

LAZIO - ABRUZZO

ROMA

Libreria:

AMICI
CROCE
RICERCHE
ILARDI
LE MUSE
BELLE ARTI
MANZONI
ITALIANA
MINERVA
MICOZZI
ALESSI
ALA
CUCINELLA
EUR LIBRO
DONISELLI
GALLERIA DEL LIBRO
QUATTRO FONTANE
TOMBOLINI
PARAVIA
RIZZOLI
GODEL
ADRIANI
MODERNISSIMA
SFORZINI
FRATTINA
DEL BABUINO
FELTRINELLI
DELL'OCA
AL FERRO DI CAVALLO
RINASCITA
SOCOLIBRI
RIZZOLI
FORENSE
GREMESE
RAIMONDO - Latina
PAPITTO - Frosinone

CASA MOLISANA DEL LIBRO - Campobasso
JAPADRE - L'Aquila
DE LUCA - Chieti
D'ARTE - Pescara

Agenzia di distribuzione per il Lazio e Abruzzo:
CENTRO LIBRARIO ITALIANO - VIA RUGGERO BONGHI n. 11/B - ROMA

CAMPANIA

Libreria:

GUIDA A. - Napoli
GUIDA R. - Napoli
GUIDA M. - Napoli
TREVES - Napoli
MINERVA - Napoli

Agenzia di distribuzione per la Campania:
Sig. ADRIANO GALLINA - VIA S. ANNA DEI LOMBARDI n. 10 - NAPOLI

PUGLIE

Libreria:

LATERZA - Bari
MILELLA - Bari
MILELLA - Lecce

Agenzia di distribuzione per le Puglie
Sig. RENATO ALTAVILLA - VIA TRAVERSA ORAZIO FLACCO n. 10/11 - BARI

SICILIA

Libreria:

FLACCOVIO - Palermo
DANTE - Palermo
IL PUNTO - Palermo
TRINACRIA - Palermo
BONACCORSO & DISTEFANO - Catania
CRISAFULLI - Catania
MUSUMECI - Catania
CIARAVELLO - Agrigento
BUSCEMI - Enna
AFFRONTI - Trapani
SCIASCIA - Caltanissetta
MODERNA EDITRICE - Ragusa
CASA DEL LIBRO - Siracusa
D'ANNA - Messina

Agenzia di distribuzione per la Sicilia:
DIELLE - VIA MONGERBINO n. 41 - PALERMO

SARDEGNA

Libreria:

Cocco - Cagliari
DESSI - Cagliari
FOSSATARO - Cagliari
PIRAS - Nuoro
DESSI - Sassari

Agenzia di distribuzione per la Sardegna:
SALVATORE FOZZI - VIA TOSCANA n. 72/76 - CAGLIARI

« Bianco e Nero » è inoltre in vendita nelle principali edicole di MILANO, TORINO, IVREA, GENOVA, VENEZIA, PADOVA, BOLOGNA, FIRENZE, ROMA, oltre che nelle edicole delle più importanti stazioni ferroviarie.